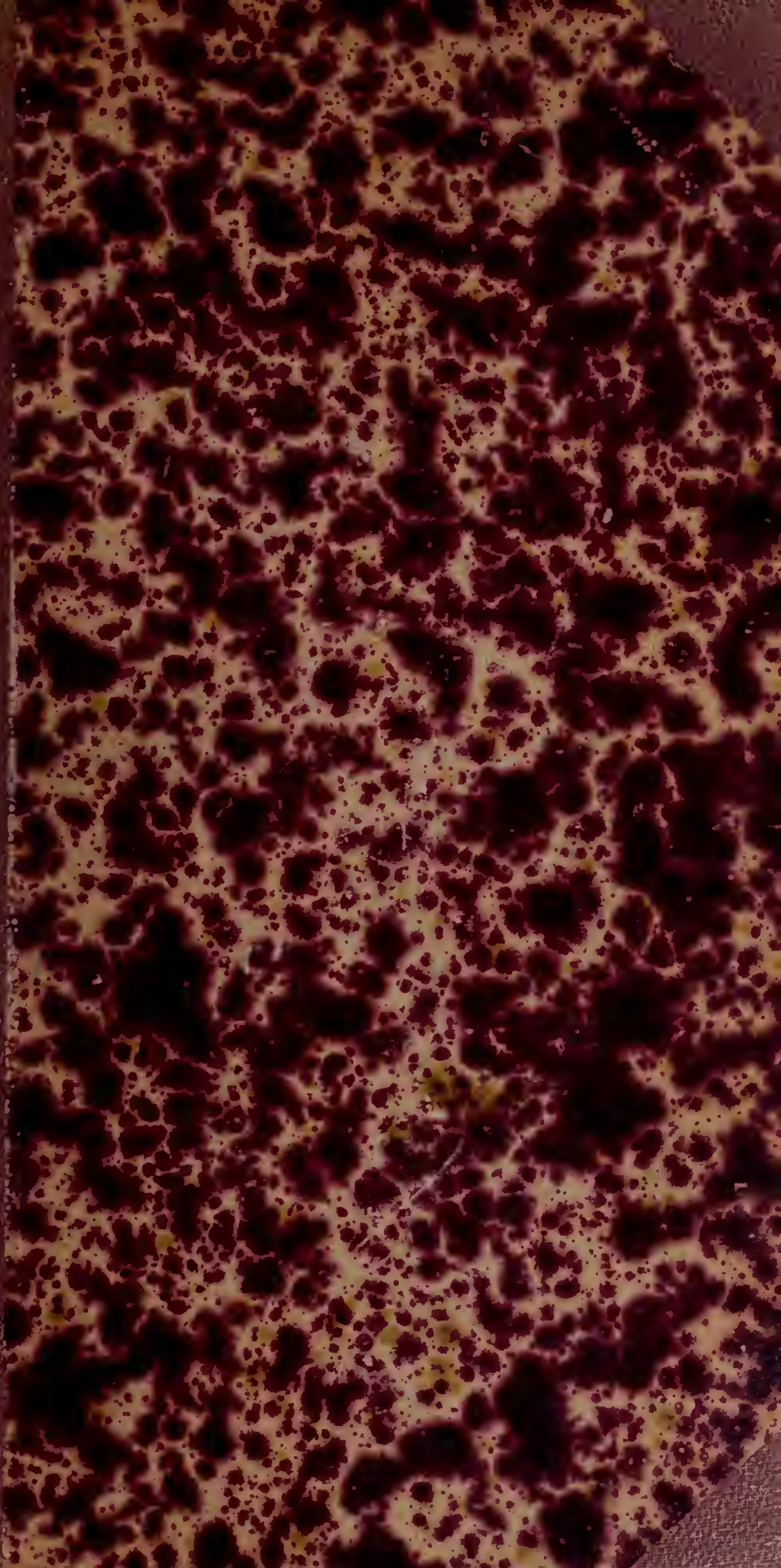


TRÉSOR ARTISTIQUE

DES

ÉGLISES DE BRUXELLES

DROITS DE REPRODUCTION ET DE TRADUCTION RÉSERVÉS.

L'ouvrage n'est tiré qu'à deux cent cinquante exemplaires. Chaque exemplaire est revêtu de son numéro d'ordre et de la signature autographe de l'auteur.

N° 41

H. De Bruyne

TRÉSOR ARTISTIQUE

DES

ÉGLISES DE BRUXELLES

PAR

Hyacinthe DE BRUYN.

Vicaire aux Minimes,
Président du Comité archéologique du Brabant,
Membre de l'Académie d'Archéologie de Belgique,
de l'Académie pontificale de Religion,
de la Commission royale des monuments du Luxembourg,
du Cercle archéologique de Mons,
etc., etc.

LOUVAIN

EMILE FONTEYN, LIBRAIRE-EDITEUR

M D CCC L XXXII

EGLISES DE SAINTE-GUDULE ET DE NOTRE-DAME, AU SABLON,

D'APRÈS UNE MINIATURE D'UN MANUSCRIT DU XVe SIÈCLE,

CONSERVÉ A LA BIBLIOTHÈQUE DE BOURGOGNE ET AYANT APPARTENU A MARGUERITE D'YORK,

ÉPOUSE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE, DUC DE BOURGOGNE.

PRÉFACE

Au moyen-âge, l'art était considéré comme un élément essentiel de la vie du peuple, comme une condition inséparable de son existence. Tout, depuis le somptueux palais et les incomparables cathédrales jusqu'aux moindres objets de la vie domestique, en révélait la profonde vitalité. Connaissant ses principes et ses règles, le peuple savait apprécier le mérite et la beauté des œuvres créées par le génie des artistes. La connaissance des récits légendaires et poétiques, en cours pendant ces siècles de foi, tout en fournissant au peuple la clef des inspirations artistiques, lui imprimait un attrait irrésistible pour tout ce qui rappelait le souvenir de ces naïves croyances. Initié au mysticisme chrétien, il savait déterminer la signification des symboles consacrés par ses ancêtres. En un mot, l'art avec ses branches si multiples et si variées rencontrait chez les simples fidèles des intelligences pour le comprendre et des cœurs pour l'aimer. Mais, il n'en fut plus malheureusement ainsi pendant les siècles qui suivirent. Depuis que le souffle de la nouveauté a passé sur les pures et sublimes créations du génie chrétien et leur a substitué les galanteries classiques de la mythologie païenne, les salutaires traditions de l'art sont tombées dans l'oubli. Il est vrai que, depuis quelques années, une forte réaction s'opère en faveur de l'art en général. De toutes parts, on voit se produire un mouvement, sans exemple dans les annales de l'histoire, qui se traduit par la recherche et l'étude des grandes et éclatantes pages que l'art s'est chargé d'écrire, pour rappeler aux générations futures la puissance féconde des siècles passés. Ce mouvement se fait sentir dans toutes les classes de la société, au point même qu'il faudrait avoir pris le parti de fermer les yeux à la lumière pour ne pas l'apercevoir. Cependant, au milieu de ce travail qui s'opère

et qui tend à faire revivre complètement le passé dans les monuments et les œuvres d'art qu'il nous a légués, la plus grande partie du peuple se trouve encore dans une indifférence et une ignorance déplorables. C'est une vérité que l'on ne saurait contester. Le plus grand nombre juge de l'importance et de la beauté de nos monuments et de nos richesses artistiques, d'après le plus ou moins d'importance de leur masse, ou d'après le cachet de matérialisme qu'ils présentent. Aucun principe, ni aucune règle ne président à leur jugement. Ignorant les caractères particuliers à chaque genre d'architecture, le peuple ne sait établir aucune distinction entre les divers styles et les diverses époques. Aucun enseignement théorique ne lui est fourni sur ces questions et nos académies et autres écoles officielles, en restreignant l'art à l'architecture classique de la Renaissance, ne lui offrent que certaines connaissances pratiques, fort incomplètes et insuffisantes. Les mêmes remarques s'appliquent en général à la peinture, à la sculpture et à toutes les autres branches de l'art, sans distinction. Et cependant, les monuments, avec leur brillante parure, les fresques, les verrières, les tableaux, les sculptures et les accessoires somptuaires, que l'on rencontre dans nos églises et dans nos musées, ne sont-ils pas pour le peuple une prédication continuelle, dont la voix, quand on a appris à la connaître, est beaucoup plus puissante que celle de nos livres? Depuis les croix et les chapelles de nos carrefours et de nos cimetières jusqu'aux palais les plus splendides et les temples les plus majestueux, tout rappelle au peuple le souvenir de ses ancêtres, la puissance féconde des générations passées; tout lui apprend l'histoire de sa nation, les mœurs et les usages de ceux qui l'ont précédé; tout lui enseigne le développement successif de la civilisation et du progrès et l'exhorte à l'accomplissement de ses devoirs envers Dieu et envers ses semblables. Il est donc de la plus haute importance que le peuple connaisse les éléments et les principes de l'art. Aussi longtemps qu'il ne possédera pas ces connaissances, il ne saura jamais aimer et respecter le passé, et un peuple qui ne vénère pas le passé n'est pas digne d'un avenir.

Les éléments qui font l'objet de cet ouvrage sont multiples et embrassent toutes les branches de l'art. Toutes, en effet, ont été mises en œuvre pour la manifestation extérieure des croyances et des sentiments religieux des générations passées.

Dans les Avant-propos nous nous occupons spécialement de l'origine de l'édifice, des développements et des transformations successifs qu'il a subis dans le cours des siècles. Nous y décrivons chacune de ses parties constitutives, en faisant ressortir les données qu'elles nous offrent au point de vue archéologique. C'est là, à proprement parler, la partie historique et architectonographique du monument. Elle comprend le sanctuaire, le chœur, les transepts, les nefs, les chapelles, les baptistères, les façades, les porches, les bas-côtés et jusqu'aux moindres motifs d'ornementation que l'on y découvre.

L'architecture est la mère de tous les arts ; c'est elle qui les résume et les réunit tous ; c'est à elle que se rattache avant tout la peinture qui la complète, l'embellit et la fait valoir, en faisant ressortir jusqu'à ses plus petits détails. Nous l'avons étudiée dans ses trois grandes divisions : la première comprend la peinture de chevalet sur toile, sur bois ou sur parchemin ; la deuxième traite des verrières, ces splendides vêtements translucides, qui décoraient avant le XVIe siècle toutes les fenestrations de nos édifices tant civils que religieux ; la troisième enfin s'occupe des peintures murales exécutées sur les parois mêmes au moyen de l'encaustique, de la fresque, de la détrempe, du wasserglass, du schiste, du gutta-percha ou de tout autre procédé.

La sculpture également basée sur l'architecture qu'elle orne de statues, de bas-reliefs et d'ornements de tous genres, empruntés à la flore ou à la faune, embrasse dans cet ouvrage les autels, les rétables, les stalles, les tribunes, les chaires, les confessionnaux, les jubés, les clôtures des chœurs, les orgues, les mausolées, les pierres tumulaires, les groupes, les statues et les bas-reliefs, en un mot, tout ce qui constitue le gros mobilier d'un édifice du culte.

La partie somptuaire proprement dite, ou le petit mobilier, se divise en quatre sections, savoir : la ferronnerie, la dinanderie, l'orfévrerie et la tapisserie. A la première se rattachent

les coffrets, les chandeliers de funérailles, les couronnes de lumières pédiculées, les grilles, les pentures et tous les objets en fer coulé, tordu, martelé ou ciselé; la dinanderie embrasse les croix d'autel, les chandeliers, les devants d'autel, les lustres et autres appareils d'éclairage, les lutrins, les bassins d'offrande, les balustres à fuseaux et autres genres de clôture, les fonts baptismaux, les plaques armoriées, les ornements des pierres sépulcrales, les cloches et tous autres objets en cuivre ou en laiton L'orfévrerie à son tour comprend les calices, les patènes, les burettes, les vases aux ablutions, les pyxides ou ciboires, les monstrances ou ostensoirs, les ampoules, les chrismatoires, les encensoirs, les navettes, les croix et crucifix, les châsses, les reliquaires, les couronnes, les sceptres et autres joyaux, les émaux, les nielles, les filigranes et indistinctement tous les objets en or, ou en argent, ou enrichi de pierreries. Dans la quatrième et dernière division qui se rattache aux accessoires somptuaires, nous étudions spécialement les étoffes et les tissus liturgiques, les tapisseries de haute et basse lice, les broderies et autres ouvrages sur canevas, ainsi que les dentelles travaillés au fuseau ou à l'aiguille.

Comme on le voit, il n'est pas une seule branche de l'art qui ne trouve son application dans cet ouvrage et ce n'est pas sans raison, que nous lui avons donné le titre de « Trésor artistique. »

Cet ouvrage est un jalon que nous espérons pouvoir compléter pour d'autres églises encore, si Dieu nous prête vie et santé. En le publiant, nous avons eu surtout en vue de seconder, dans la faible mesure de nos forces, l'œuvre de régénération des vrais principes et des véritables traditions de l'art chrétien. Tous nos efforts seraient largement récompensés, s'ils parvenaient à ranimer dans quelques cœurs la vénération et l'amour dont méritent d'être entourés les glorieux monuments de la foi et de la piété de nos ancêtres.

TRÉSOR ARTISTIQUE

DE LA

COLLÉGIALE DE SAINTE-GUDULE, A BRUXELLES.

AVANT-PROPOS.

Nous ne connaissons aucun document qui puisse nous renseigner sur l'origine, l'aspect et les particularités historiques de l'église primitive de Saint-Michel sur la colline. Si l'on s'en rapportait à un diplôme de l'empereur Othon Ier, daté de 966 et relatant des donations faites à l'abbaye de Sainte-Gertrude, à Nivelles, nous serions autorisés à admettre, qu'à cette époque déjà il existait, à Bruxelles, une église-mère, *ecclesiam matriciam*, dénomination qui, tout en insinuant l'existence de deux ou de plusieurs églises, ne permet pas de la confondre avec celle de Saint-Géry, construite par Charles, duc de Brabant, entre les deux bras de la Senne, et désignée, même après sa reconstruction, sous le nom *d'ecclesiola*, ou de petite église; mais la désignation plus ou moins vague *Bruocselle*, attribuée à la ville, et principalement la dénomination de *Brania*, accordée à la Senne, ne laissent pas de faire concevoir certains doutes sur la dé-

termination exacte du lieu. Quoi qu'il en soit, on ne saurait raisonnablement contester l'existence d'une église construite sur le mont Saint-Michel et dédiée à l'archange, antérieurement au règne de Lambert Ier et à celui de son fils, Lambert Baldéric.

Ce fut dans l'église de Saint-Géry, dont nous venons de parler, que le duc Charles fit transporter, le 6 juillet 976, le corps de sainte Gudule, restitué au monastère de Moorsel, après l'invasion des Hongres ou des Danois, que l'on désigne ordinairement sous le nom générique de Normands. Cette précieuse dépouille y fut conservée et honorée jusqu'au temps de Lambert II, surnommé Baldéric. Ce prince inspiré par sa dévotion envers la sainte fille de Pépin, à laquelle il se rattachait par les liens du sang, fit construire une nouvelle église sur le mont Saint-Michel et, de l'avis de Gerard, alors évêque de Cambrai, qui la dédia en l'honneur de Dieu, sous l'invocation de saint Michel, y fit solennellement transporter, le 16 novembre 1047, les restes de la sainte, qu'il jugeait ne pas être assez honorée dans l'église de Saint-Géry. Ce fut à la suite de cette nouvelle translation, que, pour désigner l'église, on adjoignit le nom de la vierge à celui de l'archange, bien que, dès lors déjà, elle fut souvent désignée de préférence sous le nom de sainte Gadule.

Le prince Balderic, de concert avec sa femme Ode, fille de Gothelon, institua, en même temps, dans cette nouvelle église, un collége de douze chanoines, dont il se réserva la collation et les prébendes; il lui affecta en outre les possessions de l'ancienne église de Saint-Géry et lui accorda des priviléges et des immunités considérables, le tout sous les peines les plus sévères pour les contrevenants.

C'est donc un diplome de 1047 qui clôt l'histoire légendaire de l'église de Sainte-Gudule. Il n'existe plus rien aujourd'hui de la primitive église de Saint-Michel, dont, au rapport de l'historien Wazet, on voyait encore des restes au siècle dernier, non plus que de celle construite et dotée par le duc Lambert Baldéric. Quelques auteurs ont avancé que le chœur actuel et ses collatéraux sont un reste de ce dernier édifice ; mais un simple examen basé sur des arguments certains, que nous offre l'archéologie, suffit pour démontrer la fausseté de cette assertion. Au surplus, le célèbre historien A. Thymo nous apprend qu'en l'année 1072, l'église de Sainte-Gudule a été incendiée. S'il n'entre à ce sujet dans aucun détail, nous sommes toujours assurés qu'à cette époque, c'est-à-dire vingt-cinq ans après sa fondation, cet édifice était sous charpente, particularité qui justifierait seule cette circonstance, que l'église ait été dévorée par les flammes.

Ce fut, à n'en pas douter, pour compenser, dans la mesure de ses forces, les dégâts occasionnés par ce désastre, que l'évêque Liethert affranchit, l'année suivante, l'église de Sainte-Gudule de sa sujétion à la cathédrale de Cambrai et du droit de personat, moyennant une redevance annuelle de douze sous de Bruxelles, payables le jour de la fête de saint Luc.

Henri Ier, duc de Brabant, fit don au chapitre, en 1201, de toutes les chapelles de la ville, à l'exception de celle du monastère, *in monte frigido*, ou au *froidmont*, comme le disent les chroniqueurs et les historiographes. En 1224, le même prince attribua encore au chapitre les dîmes de Haeren et de Gordale, près de Tervueren, et, l'année suivante, il

lui accorda le droit de mainmorte, en donnant à tout fidèle le droit de transférer des biens à l'église de Sainte-Gudule, qu'il affectionnait, dit-il, particulièrement.

Nous regardons Henri Ier comme le véritable auteur de la reconstruction du chœur de l'église et des sept chapelles qui l'entouraient jadis et qui furent démolies, pour faire place aux deux chœurs du très-saint Sacrement et de la sainte Vierge. Ce qui corrobore clairement cette attribution, c'est le diplôme de 1226, par lequel ce prince institue dix nouvelles prébendes canonicales et où il est dit, en toutes lettres, qu'il a établi ces prébendes dans l'église que, selon sa volonté et après avoir consulté son conseil, il a commencé à reconstruire à neuf sur un plan agrandi. Il ne reste donc aucun doute sur cette reconstruction faite par le duc Henri, confirmée encore par la cession au chapitre des biens allodiaux de Dieghem, des dîmes ecclésiastiques de La Hulpe et de Dielbeek et du personat de l'église de Hoeylaert.

Le duc Henri Ier descendit dans la tombe, en l'année 1235; il ne put donc voir qu'imparfaitement la grande œuvre qu'il avait projetée. Henri II, son fils, mourut à son tour en 1248 et Henri III, son petit-fils, treize ans après. Celui-ci put voir les travaux du transept, la nef du côté du midi et les basses nefs.

Nous savons par un diplôme, daté de 1259 et donné à l'occasion de la fondation de la chapellenie de Sainte-Catherine, érigée sur l'autel de cette sainte, que les chapelles, à partir du transept, devaient être livrées au culte à cette époque. Le texte en est très-explicite et rapporte, en outre, que le doyen Amelricus fonda *de novo* la chapellenie de Sainte-Catherine, *in novo opere*. C'est bien là vouloir faire clairement entendre qu'il s'agit d'une nouvelle construction.

Un autre diplôme, daté de l'année 1272, nous apprend que la chapellenie de la Sainte-Vierge fut fondée dans l'une des chapelles neuves de la partie nouvellement construite de l'église.

L'église de Sainte-Gudule n'est pas un de ces monuments dont le style révèle une exécution rapide; on aperçoit partout des repentirs, des modifications et des changements à l'idée première, qui avait présidé à sa construction. Comme, à cette époque, notre pays ne subit ni cataclysme révolutionnaire, ni invasion de barbares quelconques, on serait naturellement tenté d'attribuer ces interruptions à ce fléau qui parfois s'appesantit sur les royaumes, comme sur les particuliers, et qu'Averroës appelle : « faulte d'argent. » C'était, du reste, le cas pour l'église de Sainte-Gudule; nous trouvons, en effet, qu'en l'année 1275, le duc Jean Ier ordonna de consacrer à son achèvement le produit des deux vacances des prébendes et de l'écolâtrie. « L'église, dit-il dans son diplôme, qu'on a commencé à reconstruire d'une manière si solide et dont la grandeur surpasse de beaucoup celle de l'ancienne, ne peut s'achever sans grandes dépenses; c'est pourquoi, nous, voulant aider de notre conseil et accorder notre concours, comme il est de notre devoir, afin que ladite œuvre puisse, Dieu aidant, être menée à bonne fin, nous accordons au doyen et au chapitre les fruits d'une année de prébendes, tant des chanoines qui viendraient à mourir que de ceux qui leur succéderaient, pour que ces fruits soient employés en faveur de ladite fabrique... Nous étendons également ces mêmes mesures aux fruits de l'écolâtrie. »

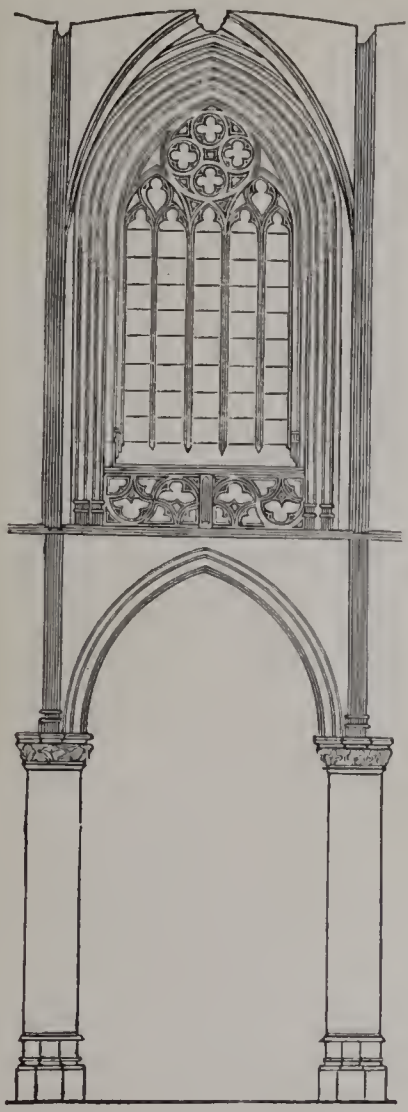
Le même duc Jean Ier, ayant remporté, le 5 juin 1288, une

victoire complète à Woeringen, dans le diocèse de Cologne, sur Adolphe, comte de Berg, Henri, comte de Luxembourg et Renaud, duc de Limbourg et de Gueldre, fonda, dans l'église de Sainte-Gudule, une chapelle en l'honneur des trois rois mages, pour perpétuer le souvenir de ce triomphe qui avait augmenté ses états du duché de Limbourg. Cette chapelle était placée sous l'une des fenêtres des basses-nefs et fut malheureusement détruite en 1795.

La collégiale de Sainte-Gudule fut donc de tout temps l'objet des plus vives sollicitudes et des faveurs les plus signalées de la part de nos souverains; mais, malgré toute leur bonne volonté et les sommes considérables que produisaient les nombreuses fondations et les dons particuliers, les dernières travées du collatéral de la tour n'étaient pas encore terminées en 1298. Quant au grand portail et aux tours, ils ne furent achevés qu'un siècle plus tard.

En 1312, le duc Jean II, toujours dans le but d'activer l'achèvement des constructions, permit à chacun de donner ses biens de toute nature, à un titre quelconque, à l'église de Sainte-Gudule, cette église, dit-il, comme autrefois son prédécesseur, que nous affectionnons d'une manière toute particulière.

L'œuvre cependant avançait toujours et de toute part la piété des fidèles s'ingéniait à trouver des ressources. En 1330, sous le pontificat de Jean XII, les autorités ecclésiastiques accordèrent des indulgences à tous ceux qui contribueraient par les moyens en leur pouvoir à l'achèvement de l'église de Sainte-Gudule. Nous voyons aussi par le même diplôme, qu'on continuait à y fonder des chapellenies; ce



Travée de la nef principale de l'église de Notre-Dame de la Chapelle.

qui s'explique parfaitement par le passage où il est dit : *altaria ibidem constructa.*

D'autres actes encore nous fournissent des renseignements sur la marche progressive de la construction des différentes parties de ce majestueux édifice. Nous savons qu'en 1398 l'avancement des travaux avait permis l'établissement d'une chapellenie en l'honneur de saint Mathieu, dans la deuxième chapelle du côté méridional, non loin du transept. Le pape Eugène IV, voulant à son tour favoriser également la fabrique, lui accorda une bulle d'indulgence en 1436 ; il qualifie, dans cet acte, l'église de Sainte-Gudule d'œuvre riche et majestueuse et il ajoute *de novo inceptum :* ce qui corrobore encore une fois notre assertion relative à la reconstruction complète de toute l'église et n'admettant pas que les parties du chœur, où l'on remarque le plein-cintre, soient des restes de l'édifice ancien.

La fin du xve siècle vit parfaire le grand portail et les deux tours carrées, ou donjons, terminés en plate-forme, bordés de créneaux et renforcés aux angles par de légers contre-forts ornés de panneaux et de pinacles. A l'aspect de ces tours percées aux faces de quatre étages de grandes baies simples et geminées et qui sont certainement la partie la plus remarquable de l'église, on est saisi d'étonnement et d'admiration ; leur effet grandiose est encore augmenté par le vaste perron qui présente, dans son ensemble, une bonne masse, quoiqu'il pèche par des détails et un abus de petites parties accessoires.

Ce portail comprend trois grandes divisions. La première forme le portail central, beaucoup plus grand que les deux autres dont il est flanqué et qui sont placés aux pieds des

tours. Le grand gable de ce portail se compose de deux portes géminées, à arcs surbaissés et encadrés d'un grand cintre ogival, dont le tympan est historié de niches et de panneaux ; cet arc supporte le gable qui est hérissé de crochets en feuilles de choux et couronné d'un vaste bouquet de feuilles épanouies. L'architecte, en arrière de ce gable et d'une balustrade à quatre-feuilles à jour, a produit un effet pittoresque et charmant, grâce à la vaste fenêtre flamboyante, dont les vitraux vus à contre-jour servent de repoussoir et au-dessus de laquelle s'élève le pignon du toit, décoré de panneaux, de pinacles et de niches.

Les portails latéraux, de moindre dimension, sont conçus sur le même motif que le portail central et présentent le même plan. Nous remarquerons, toutefois, que l'ornementation de leur gable est toute différente quant à la forme des crochets, qui affectent la figure de contre-lobes et que le tympan est découpé en figures de frêtles à lobes allongés. Des deux côtés de ces pignons évidés à jour, règne une série d'arcades formant galerie et pareilles à celles que l'on remarque dans un grand nombre de triforiums du xve siècle.

Outre cette entrée ou arc triomphal, l'église de Sainte-Gudule possède deux entrées latérales, placées au transept. L'entrée latérale gauche ou septentrionale n'a aucune valeur ; mais le petit portail de droite, construit en 1499, mérite une mention toute spéciale. Cette entrée présente un narthex ou vestibule carré, précédé d'un petit porche admirablement réussi comme proportion et comme sveltesse ; il est partagé sur toute sa hauteur en trois arcades à voussures profondes, délimitées par des contre-forts et des niches. La statue de saint Michel, placée au centre de la balustrade, est moderne.

de même que les nombreuses statues qui décorent actuellement le grand portail et la partie inférieure des tours, où elles n'existent également que depuis la restauration complète de l'extérieur de l'église, commencée en 1825. Ce charmant petit porche est couvert en plate-forme bordée en balustrade à quatre-feuilles encadrées, coupée par des pinacles à clochetons garnis de crochets.

Les murs des bas-côtés de l'église sont cachés par ceux des chapelles, qui sont toutes surmontées d'un gable à moulures assez originales, encadrées de pinacles. La nef centrale est soutenue par de massifs arcs-boutants superposés en double arche et surmontée d'une balustrade, où l'on a découvert à tort la forme d'un K gothique, attendu que ce motif se trouve également dans d'autres localités dont les souverains ou donateurs ne portaient point de nom ou de prénom commençant par un K ou un C.

Outre les deux donjons crénelés de la façade, l'église possède encore une flèche chapitrale en bois, placée à l'intersection du chœur et du transept et dont la base a été percée, depuis peu d'années, de huit baies ogivales.

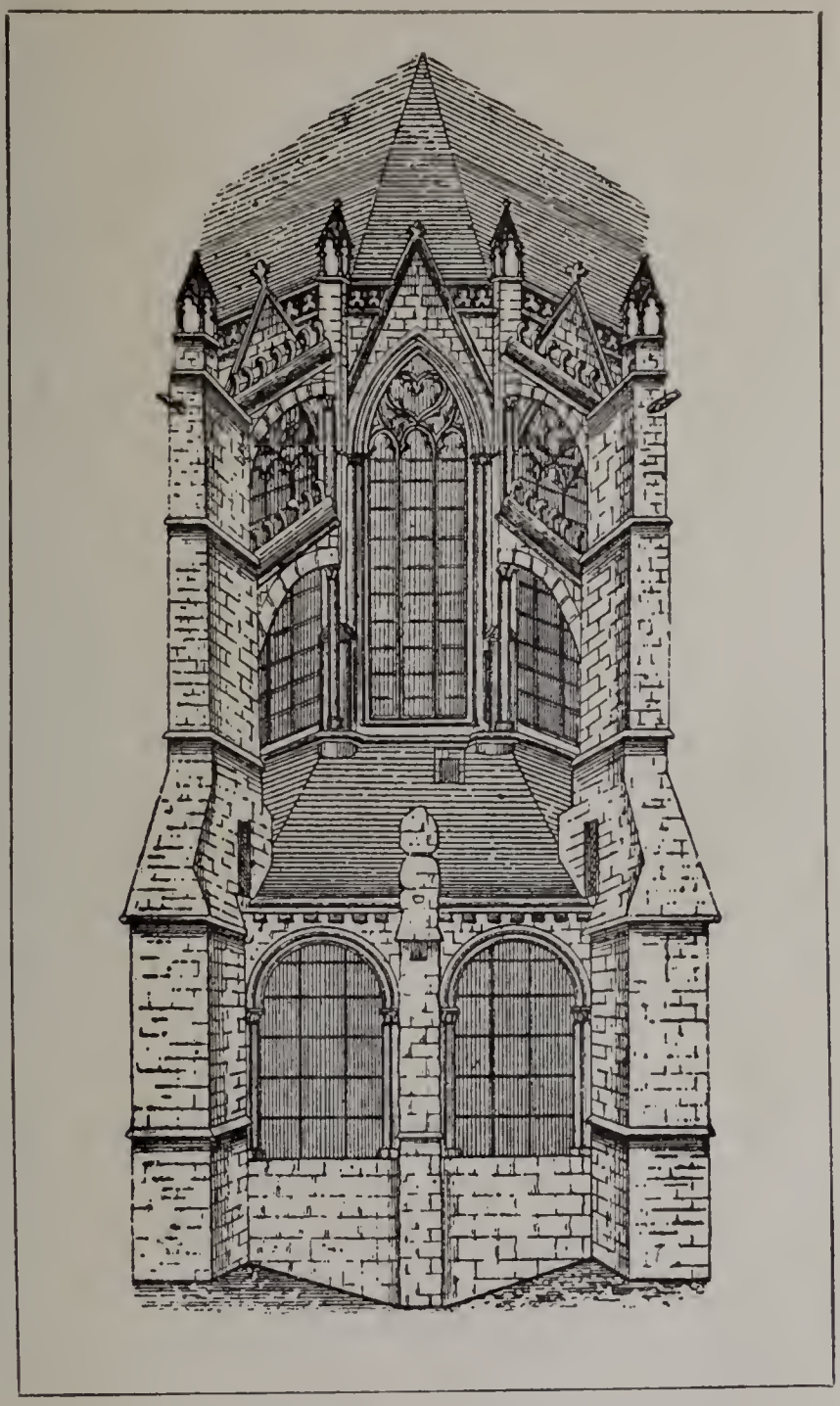
L'intérieur de l'édifice forme un vaisseau de trois cents pieds de long, soutenu par des colonnes cylindriques, à chapiteaux ornés de bouquets de feuillages, réunis par des cordons, ou lacs d'amour. C'est là une disposition originale, que nous ne nous souvenons pas d'avoir rencontrée ailleurs. La partie antérieure se compose de trois nefs augmentées de chaque côté par des chapelles collatérales, dont les voûtes sont portées à gauche par des colonnes cylindriques et à droite par des faisceaux de colonnettes. La partie postérieure de l'église forme trois absides; les deux latérales ont été

ajoutées à l'église gothique, ainsi que la chapelle de Sainte-Madeleine, formant l'extrémité de l'abside centrale.

L'effet que produit l'église de Sainte-Gudule, à l'intérieur, est grandiose et saisissant ; le splendide vaisseau de sa nef si vaste, si simple et dont les grandes fenêtres ogivales réclament encore en partie leur antique parure de vitraux, accompagne harmonieusement les trois chœurs que les différentes époques de la peinture sur verre ont ornés d'émaux rutilants de toutes les splendeurs du prisme.

Tel fut ce temple splendide, que la foi persistante de nos ancêtres finit par mener à bonne fin. Il resta tel, ou à peu près, jusqu'aux temps des ravages des gueux qui le ruinèrent et en changèrent complétement l'aspect. Antérieurement, de 1555 à 1559, l'architecte Pierre Van Weyenhove avait démoli trois des petites chapelles du collatéral du chœur, pour y bâtir la chapelle splendide du Saint-Sacrement de Miracle, magnifique vaisseau, véritable temple dans un autre temple. Remarquable par la hardiesse de sa voûte surbaissée, à compartiments prismatiques, cette chapelle, dont l'intérieur est d'un dessin fort simple, est soutenue par des contre-forts en retraite et décorée à l'intérieur de niches surmontées de pinacles et reposant sur de magnifiques culs-de-lampe, en style flamboyant.

La construction de l'église de Sainte-Gudule, commencée sous Henri Ier, ne devait être terminée que sous Philippe IV, d'après une pieuse disposition du testament d'Isabelle. En 1659, en plein style borrominien, intrônisé aux Pays-Bas par Rubens, il se trouva encore un vieux maître ès-pierres, pour bâtir, au côté opposé au chœur du Saint-Sacrement, la chapelle de la Sainte-Vierge. Si cet architecte inconnu découpa



Abside de l'église de sainte Gudule.

ses grandes fenêtres de meneaux flamboyants, il n'osa, ou dedaigna, peut-être, d'employer la voûte-ogive. La chapelle de la Sainte-Vierge est recouverte d'une voûte d'arrête cintrée, avec arcs-doubleaux découpés en compartiments et reposant sur des espèces de consoles en style flamand de la Renaissance.

I

TABLEAUX.

L'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, avait jadis la réputation d'être un véritable musée d'œuvres d'art et principalement de tableaux. Descamps, peintre du roi Louis XV et auteur de la *Vie des peintres flamands*, fit, en 1768, le voyage des Pays-Bas, pour étudier à loisir les nombreux et importants objets d'art que possédait le sol de notre beau pays. A cette époque, dont un siècle seulement nous sépare, l'artiste français nous apprend que l'Italie seule pouvait l'emporter sur les richesses artistiques, que l'on trouvait dans nos églises : « Les bons tableaux, dit-il, y foisonnent ; ils sont en général bien conservés et il en est peu qui soient noircis. » L'auteur s'attache spécialement à faire la description des œuvres d'art de l'église collégiale de Sainte-Gudule, et son travail est d'autant plus précieux, qu'un grand nombre, pour ne pas dire la presque totalité, de ces œuvres ont disparu avec la tourmente révolutionnaire.

Antérieurement à Descamps, un auteur moins célèbre,

mais animé d'une véritable passion pour tout ce qui se rapporte à l'art, G.-P. Mensaert, dans son *Peintre amateur et curieux,* nous donne une description des tableaux des plus habiles maîtres, qui faisaient autrefois l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés et cabinets particuliers, dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens.

A part ces documents imprimés, nous avons également mis à profit pour le présent travail les nombreux matériaux que nous avions déjà compulsés en vue d'une *Statistique monumentale et artistique de la province de Brabant.*

Nous commencerons d'abord par rappeler qu'anciennement la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église de Sainte-Gudule, était ornée de trois toiles du grand Rubens : la nativité de Jésus-Christ, la descente du Saint-Esprit et l'Epiphanie. Deux de ces toiles, au dire de Rombaut, avaient été payées par l'infante Isabelle la somme de cinq cents florins pièce et la troisième, peinte en 1621, quatre cents florins.

Le deuxième de ces tableaux est complétement perdu. Nous connaissons le sujet de la nativité de Notre-Seigneur par une estampe de Jean Witdock et celui de l'Epiphanie par un cuivre de Nicolas Lauwers. Il nous répugne de dire que ce ne furent pas les sans-culottes qui enlevèrent ces tableaux ; aux déprédations du fanatisme succédèrent les actes de l'ignorance stupide de ceux qui aliénaient les chefs-d'œuvre qu'ils étaient chargés de conserver aux générations futures. Le 25 février 1706, le chapitre, d'accord avec les marguilliers, vendit les grands tableaux de Rubens, avec ceux de Crayer et d'autres peintres célèbres, qui ornaient la chapelle du Saint-Sacrement, et cela pour garnir la muraille

d'une galerie et remplacer les orgues qui avaient été détruites anciennement.

L'église possédait encore une autre œuvre de Rubens placée à l'entrée de la même chapelle et formant retable au premier petit autel à droite. Ce tableau représentait saint Pierre accompagné de deux apôtres et recevant de Notre-Seigneur les clefs, symbole de sa souveraineté sur l'Église. Quoique de petite dimension, cette œuvre passait à juste titre pour la mieux réussie de toutes les toiles où Rubens avait traité un semblable sujet; elle fut donnée, vers la fin du XVIIIe siècle, par le baron Cuypers de Rymenam et a été gravée par Cardon.

Dans le transept, contre le premier pilier faisant l'angle de la chapelle de Saint-Michel, se trouvait un magnifique portrait peint par Van Dyck et qui fut pillé pendant la révolution. Ce portrait ornait la tombe de marbre d'une noble dame nommée Marie-Anne Schotte, morte dans la fleur de l'âge et célèbre par sa grande beauté.

Nous avons nommé plus haut Gaspard de Crayer; outre une copie de sainte Apoline, qui avait remplacé l'original et qu'on voyait dans la première chapelle du côté du midi, en sortant du transept, l'église de Saint-Gudule possédait de cet artiste un magnifique tableau représentant Jésus avec les quatre pénitents : David, Pierre, Marie-Madeleine et le bon larron. Cette toile ornait l'autel en marbre noir, blanc et rouge, donné par le baron de Hoboken et dédié à saint Eloy.

Enfin, dans le transept, du côté du midi, contre la muraille de la chapelle de Notre-Dame, on admirait un saint Pierre pénitent, œuvre du meilleur temps de Crayer, et qui ornait la sépulture de Pierre Jacobs.

Le maître de Rubens était représenté dans l'église de Sainte-Gudule, par une œuvre de premier ordre, traité dans la manière italienne et représentant, avec volets, la résurrection de Notre-Seigneur. Ce morceau, l'un des plus remarquables d'Otto Venius, fut donné à la collégiale par l'archiduc Albert et ornait, avant 1655, le maître-autel qui fut changé cette année, sur les dessins de Francart, par les ordres du doyen Philibert De Mol. Comme cette toile était trop petite, on la plaça à l'entrée de la chapelle de Notre-Dame et elle fut remplacée par un tableau représentant, selon l'abbé Mann, le même sujet, mais que Rombaut assure avoir été une Ascension peinte par Milte qui reçut pour ce travail cinq cents florins du Rhin. D'après les comptes de la fabrique, ce dernier tableau fut enlevé, au commencement de ce siècle, afin de prolonger la perspective du grand portail jusqu'au fond de la chapelle de la Madeleine.

Une autre œuvre capitale d'Otto Venius, qui se trouve actuellement au musée de Bruxelles, représente le portement de la croix. Ce tableau, haut de deux mètres sur un mètre quarante-deux, est traité dans la manière italienne du peintre. Jésus, au centre de la composition, succombe sous le poids de la croix ; à sa droite, un soldat porte, dans un panier, les instruments de la passion; derrière le Sauveur, marche Simon qui s'efforce de l'aider et d'alléger le lourd poids de la croix ; au premier plan, à droite, sainte Véronique, en robe verte et manteau rouge, tient devant elle un linge sur lequel se voit imprimée la sainte face du Sauveur; derrière elle, une femme portant un enfant s'essuie les yeux; plus loin, s'avance la sainte Vierge soutenue par saint Jean, les mains jointes et semblant indifférente aux bruits et aux

clameurs de la foule qui se presse sur les pas du sombre cortège.

Michel Coxcie, ce flamand qui, avec Bernard Van Orley, eut l'honneur d'être élève du grand Raphaël, comptait plusieurs œuvres importantes dans notre collégiale. Ainsi, sans parler d'une réduction d'une de ses toiles, qu'il fit pour un autel placé sous l'ancien jubé, *op d'oxael*, et qui, d'après les comptes de la fabrique, lui fut payée une couronne d'or, on admirait un *Ecce homo*, placé sur l'autel de Saint-Nicolas, dans le chœur de la chapelle du Saint-Sacrement, et la Cene, tableau formant triptyque et dont les volets étaient placés jadis entre les colonnes de la meme chapelle. Transportée au musée en 1794, avec tous les tableaux des églises et des couvents, cette dernière toile fut plus tard, non pas restituée aux fabriciens de la collégiale, mais simplement confiée, à charge de veiller à sa conservation. L'administration communale, ayant eu connaissance que, au mépris de cet engagement, elle se trouvait exposée publiquement dans une salle de ventes de la Grand'Place, la fit saisir et réintégrer au musée.

Ce tableau est une œuvre capitale du maître malinois; l'action se passe dans une vaste salle d'une riche architecture, ornée de colonnes et de pilastres en marbre; sous des niches pratiquées dans le mur sont des inscriptions en langue hébraïque; la table autour de laquelle sont assis Jésus et ses apôtres est placée diagonalement, du coin de la droite du tableau au fond de la gauche; près d'un dressoir que l'on voit à droite, se trouvent deux personnages costumés à la mode du XVIe siècle; ce sont apparemment des portraits. Sur le volet est représenté le lavement des pieds; Simon-Pierre est assis,

les pieds plongés dans un bassin de cuivre, tandis que Notre-Seigneur, un genou en terre, essuie un pied de l'apôtre; Le fond d'architecture se relie à celui du panneau central. Le sujet du volet droit est Jésus priant au jardin des olives : sur le devant sont les apôtres endormis; au troisième plan le Sauveur est faiblement agenouillé et un ange lui présente le calice d'amertume ; le fond du paysage est un effet de nuit, éclairé par la lune.

En 1652, l'autel élevé en 1609 fut remplacé par celui dit *des reliques*, qui subsista jusqu'à la conquête de la Belgique par les Français. Chose remarquable, sur la gravure qui a été faite, en 1662, de cet autel des reliques, le triptyque de Coxcie ne figure pas. Il n'a donc pu être placé entre les colonnes de l'autel qu'après cette date. On pourrait également admettre qu'on ôtait ce tableau pendant les fêtes et qu'il servait, en temps ordinaire, à voiler les reliques disposées gracieusement, au dire d'un ancien auteur, en divers compartiments sur cet autel En 1805, lors de la restauration de l'église, on substitua à l'autel des reliques celui en bois doré, qu'on plaçait annuellement devant le grand chœur. D'après une ancienne description de l'église, la Cène de Michel Coxcie était placée au-dessus d'un confessionnal, dans le circuit du chœur, près d'un autre tableau du même maître : la résurrection de Lazare, triptyque placé contre la muraille de la chapelle du Saint-Sacrement.

L'autel de la sainte Vierge, dans la grande nef, adossé contre le gros pilier du côté du midi et parallèle à celui de sainte Gudule, était d'une riche construction. Le rétable en était formé par un superbe triptyque à volets, représentant Jésus-Christ crucifié, abreuvé de fiel et enseveli. Cette œuvre

d'art, également peinte par Michel Coxcie, lui fut payée, en l'année 1589, sept cents florins du Rhin.

Il nous reste à parler de ce même autel de sainte Gudule, d'ordre composite, orné de statues représentant la sainte patronne de Bruxelles, sainte Renelde et sainte Pharaïlde et d'un triptyque peint par le même artiste en 1592, c'est-à-dire alors qu'il était âgé de quatre-vingt-douze ans, comme on peut s'en convaincre par l'inscription qui se trouve au bas du volet de droite. Ce tableau, placé actuellement contre le mur du baptistère, en face de la chapelle du Saint-Sacrement, fut payé par la fabrique qui le commanda huit cents florins du Rhin. Nous connaissons le nom de l'artiste qui fit l'entourage et les statues; il s'appelait Jean de Vaddere et reçut de ce chef quatre cents florins du Rhin.

L'église de Sainte-Gudule était donc riche en productions remarquables de Michel Coxcie. Elle possédait également des œuvres de son maître, puis collègue dans l'atelier de Raphaël, Bernard Van Orley. Derrière l'autel de Saint-Pierre, au-dessus d'un banc-d'œuvre, se trouvait le fameux triptyque que l'on admire encore aujourd'hui au musée de Bruxelles et qui servait d'épitaphe au tombeau de messire Philippe Hanneton, chevalier, trésorier de l'ordre de la Toison d'or et premier secrétaire de l'empereur Charles-Quint, qui mourut le 18 avril 1521. Le sujet de ce triptyque est Jésus-Christ mort, pleuré par la Vierge et par les saints personnages. Sur le devant du tableau, on voit le corps du Sauveur étendu de droite à gauche; sa tête repose sur les genoux de l'une des Marie, vêtue d'une robe verte et coiffée d'une résille vert et or; sa main droite est tenue par la Madeleine qui est au côté opposé; au milieu est la sainte Vierge, vêtue de bleu,

coiffée d'un linge blanc et penchée sur le corps de son divin Fils; ses joues sont inondées de larmes. Le volet de gauche représente le portrait de Philippe Hanneton drapé dans une robe noire, garnie de fourrures, et coiffé d'un bonnet de la même couleur, couvrant ses oreilles; il est entouré de ses sept fils, tous costumés de noir, à l'exception d'un seul qui est en surplis; dans le fond, saint Philippe reconnaissable à sa croix. Le volet de droite représente Marguerite Numan, sa femme, trépassée le 15 avril de l'an 1551. La donatrice est en robe noire, garnie de fourrures, guimpe et coiffe blanches, grande chaîne au cou; derrière elle, sont ses cinq filles placées sur deux rangs, également vêtues de noir, avec des coiffures de velours, des chaînes d'or et des bijoux; au fond, sainte Marguerite foulant aux pieds le dragon dont la tête apparaît à gauche du tableau. Les revers de ces volets sont également peints : la sainte Vierge y est représentée à genoux devant un prie-Dieu, une main sur la poitrine et forme la moitié de la scène de l'Annonciation, complétée par l'autre volet, quand le tableau est fermé. Les ajustements et les accessoires sont peints en grisaille; les têtes et les mains seules affectent une légère coloration; réminiscence du goût italien, que Van Orley avait puisé aux leçons de Raphaël.

Ce grand génie est également l'auteur des plans de la nouvelle chapelle du Saint-Sacrement, au sud de l'église, sur le côté de la chapelle de Sainte-Agathe, c'est-à-dire, près du portail latéral, dit de la Sainte-Croix. Mais le projet, qui constituait un véritable hors-d'œuvre, d'autant plus propre à défigurer l'édifice, que Van Orley, dont les tendances italiennes étaient nettement accusées, devait l'avoir conçu

en style de la Renaissance, fut heureusement rejeté, quoique nous regrettions souverainement que les dessins en soient perdus. Si, dans les comptes du chapitre, on n'eût trouvé que Bernard Van Orley avait reçu deux florins et dix sous pour avoir fait un plan en concurrence avec Pierre Van Weyenhove, nous ignorerions même cette particularité complétement inédite et fort intéressante, établissant que cet artiste connut l'architecture, ce qui, du reste, est parfaitement prouvé par ses tableaux.

La première chapelle qu'on rencontrait jadis en sortant du transept, du côté du midi, était dédiée à saint Michel; on y voyait également un triptyque de Van Orley, formant retable. Le tableau, d'un aspect tout à fait original, représentait la chute des anges, et l'artiste s'était inspiré, d'après le dire de Mensaert, de la manière du créateur des fresques de la chapelle Sixtine. Les deux volets qui complétaient cette composition représentaient le jugement général et constituaient une des productions les plus caractéristiques et les plus sérieuses du peintre ami de Raphaël.

Parmi les joyaux que renfermait encore notre église, nous citerons une vierge de Quentin Metsys, dont l'authenticité était généralement reconnue et qui provenait d'un don de l'infante Isabelle qui l'avait rachetée du mont-de-piété, en même temps qu'un saint Roch de Carolo Venetiano.

L'Assomption de J.-B. de Champaigne, que l'on voit actuellement au musée de Bruxelles, fut placée dans la chapelle de Notre-Dame, construite dans le but de remplir les dernières intentions de l'infante Isabelle. Ce tableau fut employé au retable dont Jean Voorspoel, élève de Duquesnoy,

fournit les dessins et qui fut exécuté aux frais du comte Ernest d'Isembourg.

On admirait encore, dans une chapelle en deçà du transept gauche, la Madeleine et saint Charles-Borromée, œuvres de son oncle Philippe de Champaigne, le célèbre auteur de la vie de saint Benoit, peinte par ordre de la reine Anne d'Autriche, pour l'abbaye du Val-de-Grace et qui, au commencement de ce siècle, fut donnée, comme compensation, au musée de Bruxelles.

Sur l'autel de saint Jean-Baptiste, que Jean-François Coloma, comte de Bornhem, avait fait construire en 1660, se trouvait une magnifique composition de Benjamin Cuyp, le vieux, de Dordrecht. Ce tableau, au dire de Descamps, était plus fini que les autres ouvrages de ce maître; les têtes étaient très-belles, d'une couleur admirable, et ce remarquable panneau avait l'air de sortir des mains de l'artiste, tant il était frais et bien conservé.

En l'année 1720, l'église de Sainte-Gudule se vit dotée de vingt tableaux peints par les meilleurs artistes qui se trouvaient alors à Bruxelles. Ils représentaient l'histoire du très-saint Sacrement de Miracle et les différentes particularités qui s'y rattachent.

Ces tableaux étaient superbement encadrés; les amortissements et les culs-de-lampe, qui les décoraient, étaient du meilleur goût et de la plus belle école flamande; au centre de l'amortissement, se voyaient des écussons ornés des armoiries des donateurs et le cul-de-lampe renfermait un emblème, ou une allégorie en bas-relief, se rapportant au très-saint Sacrement.

Des reproductions de ces œuvres ont été supérieurement

gravées pour l'ouvrage de Cafineyer qui nous a conservé le nom du peintre et celui de l'auteur des riches gravures qui illustrent ce splendide travail.

Le premier de ces tableaux fut donné par les nobles seigneurs des États de Brabant; la partie supérieure, surmontée de l'écu brabançon, accompagné des quatre chefs-villes : Bruxelles, Anvers, Louvain et Bois-le-Duc, représentait l'archiduc Albert et l'infante Isabelle, offrant au très-saint Sacrement la triple couronne et le manteau tissu de perles, que cette princesse avait brodé de sa main; il était peint par Cortens; la partie inférieure, au lieu d'emblème, portait en lettres capitales : STATUS BRABANTIÆ.

Le deuxième tableau représentait le prince cardinal-infant, don Ferdinand, offrant la balustrade d'argent, placée devant l'autel des grandes cérémonies. Cette toile était due à la munificence du révérend Vincent van Sauten, abbé de Saint-Jean-Baptiste, internonce apostolique aux Pays-Bas, dont les armoiries timbraient la partie supérieure du cadre; elle avait été peinte par Charles Eyckens.

Ces deux tableaux étaient placés au-dessus du grand portail, à droite et à gauche du transept. Ceux dont la description suit étaient adossés aux piliers du collatéral, où ils restèrent jusqu'à la révolution française; les armoiries qui les timbraient furent alors supprimées; le cadre seul est resté à ces tableaux, que l'on voit encore aujourd'hui sur les murs séparatifs des chapelles collatérales.

Tous les tableaux adossés au pilier avaient trait à l'histoire du très-saint Sacrement. Le premier, en descendant vers la gauche, représente Jonathas gagnant, au moyen d'une forte somme en or, maître Jean de Louvain, qu'il engage à voler

un ciboire contenant des hosties consacrées. Cette toile fut donnée par le révérend Pierre-Joseph de Fraucken Sierstorpff, évêque d'Anvers, et peinte par Jacques Van Helmont. Le cartel inférieur représentait la figure d'un des moutons que Jean de Louvain reçut en cette circonstance; ce mouton se trouve figuré du côté pile.

Le deuxième tableau représente le criminel Jean de Louvain s'échappant de la chapelle de Sainte-Catherine, avec son butin sacrilége; il est dû au pinceau de Jean Van der Heyden et fut donné par le révérend Jean-Baptiste de Smet, nommé à l'évêché d'Ypres. Le cartel inférieur offrait le mouton d'or vu de face.

Le troisième tableau nous montre Jonathas convoquant ses parents et ses proches, pour insulter aux saintes hosties; peint par Jacques Van Helmont, il fut donné par le révérend Pierre Paradaens, abbé de Vlierbeek, assesseur aux Etats du Brabant; au cartel inférieur figuraient deux épis de blé, placés en sautoir.

Le quatrième tableau a pour sujet l'assassinat de Jonathas, dans son jardin d'Enghien; il est dû à la libéralité du révérend Laurent de Reyngodt, abbé de Saint-Sauveur, à Eename, et premier assesseur aux Etats de Flandre. Cette toile, peinte par Jean Van der Heyden, portait, comme emblème, dans le cartel inférieur, une corbeille de raisins.

Le cinquième, peint par P.-J. Kerricx, peintre et sculpteur à Anvers, représente la veuve de Jonathas, venant, avec son fils, à Bruxelles apporter le ciboire aux juifs; il fut offert, à l'occasion du jubilé, par le révérend Corneille Adriaenssens, abbé de Saint-Bernard, sur l'Escaut, et assesseur aux États du Brabant. Le cartel inférieur avait pour emblème

un calice, surmonté de l'hostie rayonnante, portée sur des nuages.

Le sixième nous montre la scène du poignardement des saintes hosties; il était dû à la munificence du révérend Jérôme de Waersegghere, abbé de Parc, archichapelain des ducs de Brabant. Ce tableau, peint par Van Helmont, portait comme emblème le célèbre triangle aux trois hosties, accompagné de deux poignards figurés en sautoir.

Le septième nous représente les juifs de Bruxelles, terrifiés par le miracle, cherchant à suborner une femme nommée Catherine, pour l'engager à porter les saintes hosties à Cologne. Peint par P.-J. Kerricx, il fut donné par le révérend Grégoire Piera, abbé de Tongerloo, vicaire général des environs du Brabant et de la Frise. L'emblème inférieur figurait l'arche d'alliance de l'Ancien Testament.

Le huitième tableau, donné par la révérende dame Louise de Llano-Velasco, abbesse de Sainte-Marie, au monastère de la Cambre, et peint par Charles Eyckens, peintre à Bruxelles, nous retrace les remords de Catherine, avertie en songe, de la part de Dieu, de remettre le ciboire au curé de sa paroisse. Le cartel inférieur personnifiait ingénieusement l'œil de la Providence qui veillait à ce qu'un pareil crime ne demeurât pas impuni.

Le neuvième tableau nous montre la grâce agissant sur Catherine, qui remet à Pierre de Heede, curé de Notre-Dame de la Chapelle, le ciboire avec les hosties poignardées. Cette toile, peinte, comme la précédente, par Charles Eyckens, avait été offerte par le révérend seigneur Van Schore, chanoine noble gradué et archidiacre du diocèse de Malines. L'emblème qui accompagnait ce tableau portait un cœur

enflammé, entouré d'épines, allégorie frappante de la douleur que dut ressentir le clergé à la vue de l'horrible profanation du très-saint Sacrement de l'Autel.

Avec le dixième tableau commence l'expiation : les juifs sont pris et emprisonnés à la *Steenpoort;* œuvre remarquable de Jean Van der Heyden ; il fut donné par le révérend Odo de Craeckeer, prévot d'Afflighem. L'emblème, placé sous ce tableau, nous montrait deux mains enchaînées.

Au onzième tableau, la justice suit son cours et le peintre Charles Eyckens nous fait assister au procès des juifs sacrilèges, en présence du Grand-Conseil; il a été fourni par la générosité de la révérende dame Marie-Joseph d'Espinosa, abbesse et dame du territoire de Forest, Lede, Waterloo, etc. La balance et le glaive, symboles de la justice qui atteint et châtie les coupables, se voyaient en bas-relief sous le tableau.

La douzième toile retrace le supplice des juifs; elle fut donnée par le révérend Etienne Vander Steghen, abbé d'Averbode, assesseur aux Etats de Brabant. C'est un remarquable morceau de Van Helmont. Les pinces, les tenailles, les crocs et les chaînes, instruments de supplice en usage au XIVe siècle, se voyaient dans le cartouche servant de cul-de-lampe.

La justice est satisfaite et voici venir le triomphe : le treizième tableau nous montre la procession solennelle de la translation des saintes hosties poignardées de l'église de Notre-Dame de la Chapelle à la collégiale de Sainte-Gudule. Ce tableau, peint par le célèbre Jean Van Orley, avait été libéralement offert par le révérend Augustin Van Eeckhout, abbé de Grimberge, député assesseur aux Etats du Brabant

et juge syndical du diocèse de Malines. Le cartel inférieur représentait une couronne de laurier, enlacée avec des rameaux de chêne.

Le quatorzième tableau met en scène la naïve et touchante légende de Jehan le Tisserand : le jeune homme est agenouillé dans le collatéral du chœur, où une lumière céleste vient l'illuminer soudain. Le tableau existe encore, et nous préférons la composition de Jean Vander Heyden à celle de De Groux, que Capronnier a peint sur le onzième vitrail. Ce tableau était dû à la libéralité du révérend Jean-Baptiste Vermoelen, abbé de l'église de Notre-Dame et de Saint-Michel, à Anvers. Le cartel inférieur contient une allégorie ingénieuse : nous y voyons un ange qui, sous l'œil de la Providence, embouche la trompette pour annoncer la bonne nouvelle au peuple.

Le tableau suivant, qui est le quinzième, représente un second fait relatif à Jehan le Tisserand, lequel, appelé devant les dignitaires ecclésiastiques, affirme sous serment la vérité de l'apparition qui l'étonna si fortement dans le circuit du chœur de l'église de Sainte-Gudule. Cette peinture fut offerte par le révérend Jacques Hache, abbé de Villers, député des États du Brabant et juge syndical du diocèse de Namur. Peint par Jacques Van Helmont, il avait, comme emblème, à sa partie inférieure, un soleil rayonnant.

Jacques Van Helmont a peint également la seizième toile donnée par le révérend Pierre du Monceau, comte et abbé de Gembloux et assesseur aux États du Brabant ; elle représente l'institution de la célèbre procession annuelle, faite en réparation de l'abandon où était resté, pendant quelques années, le très-saint Sacrement de Miracle. Le cartouche

inférieur représentait une main faisant vibrer l'encensoir d'où s'échappent les parfums en hommages à la Divinité.

La dix-septième scène nous ramène de nouveau aux temps des persécutions : les Gueux ont saccagé Bruxelles et leur fureur sacrilége a ruiné le sanctuaire; mais l'orage est passé; le magistrat de Bruxelles est honteusement chassé de la ville, et Jean Hauchin, archevêque de Malines, qui avait été auparavant doyen de la collégiale de Sainte-Gudule, retire de la poutre, creusée dans la maison de la dame veuve Jeanne Baers, l'inestimable trésor des saintes hosties, qui y était resté caché pendant six ans. Cette dix-septième peinture, due au pinceau de Van Helmont, fut donnée par le révérend Henri-Joseph Van Susteren, évêque de Bruges, chancelier héréditaire de Flandre. Le panneau inférieur en cartel montrait l'étui d'or, avec les saintes hosties disposées en triangle, accompagné de deux poignards en sautoir, dont les pointes traversent deux hosties.

Le dix-huitième et dernier tableau historique, peint par J. De Roovere, avait été donné par le révérend Philippe-Erard Vander Noot, évêque de Gand, comte d'Everberg. Le sujet de cette peinture représente les malades et les affligés prenant leur recours au très-saint Sacrement de Miracle. L'emblème inséré dans le cartel inférieur était l'*Agnus Dei*.

En l'année 1755, à l'occasion du jubilé commémoratif de la translation du très-saint Sacrement de Miracle, l'église de Sainte-Gudule se vit encore enrichie de six nouveaux tableaux, témoignages de la libéralité de quelques prélats du Brabant et de la Flandre.

Le premier, peint par Pery, fut offert par Mgr Charles d'Espinosa, évêque d'Anvers; il retraçait l'imposante céré-

monie dans laquelle l'archiduchesse Isabelle, infante d'Espagne, fit présent à la collégiale de tous les reliquaires qu'elle et ses prédécesseurs avaient collectionnés pour satisfaire leur dévotion. La remise solennelle fut faite, à l'autel du très-saint Sacrement de Miracle, par les soins de l'exécuteur testamentaire de la princesse, Jacques Boonen; entre autres reliques, notre pieuse gouvernante, qui repose, avec son époux Albert, dans le chœur du très-saint Sacrement, légua le plus grand morceau de la vraie croix, que l'on trouve dans le monde chrétien. C'est la remise de cette insigne relique, au milieu d'un grand concours de monde, prélats, clergé et gens de cour, que le peintre a retracée.

Ce tableau ainsi que ceux que nous allons décrire étaient placés à côté de chaque portail et aux environs; ils s'y trouvaient encore en 1770, mais ils disparurent pendant la grande révolution.

Le deuxième tableau, placé vis-à-vis du premier, et peint par Charles Eysen, fut donné par la libéralité de Guillaume Delvaux, docteur en théologie et évêque d'Ypres; il représentait l'archiduc Albert et Isabelle, quittant les siéges d'Ostende et de Hulst, pour venir satisfaire leur dévotion, en accompagnant la procession qui se fait tous les ans, le dimanche après le 15 juillet.

Le troisième tableau, représentant le triomphe de la sainte Eucharistie, avait été peint par Jean-Baptiste Thibaut. Cette toile a eu la bonne fortune d'être souvent gravée et reproduite; elle fut donnée par le très-révérend et noble seigneur Philippe de Herzelle, député au conseil du Brabant, prélat de la noble et ancienne abbaye de Sainte-Gertrude, à Nivelles, et recteur de l'université de Louvain. L'Église,

triomphante de l'Hérésie dans le mystère du très-saint Sacrement de l'autel, y est représentée allégoriquement par des figures drapées à la romaine.

Le quatrième tableau, peint par Kerckx, fut donné par le révérend Milo de Fossez, abbé de Heylissem ; il représentait le pontife Néhémias, envoyé en Judée par le roi de Perse, qui ordonna aux enfants des prêtres d'aller chercher le feu sacré de l'autel, qu'ils avaient caché, avant d'être amenés prisonniers chez les Persans ; ils ne trouvèrent point ce feu, mais seulement une eau grasse et épaisse ; alors, le pontife Néhémias leur commanda de puiser cette eau et de la lui apporter, et il ordonna d'en faire des aspersions sur les sacrifices et d'en arroser le bois qui devait servir à l'holocauste ; à peine eurent-ils obéi que le soleil, jusque-là caché et sous les nuages, darda ses rayons sur la victime offerte, et aussitôt il s'alluma un feu miraculeux, qui remplit d'admiration tous ceux qui assistaient au sacrifice.

Le cinquième tableau, également peint par Kerckx, fut un témoignage de la libéralité du révérend Adrien Touron, abbé de Caudenberg, à Bruxelles, chapelain héréditaire du duc de Brabant et de Bourgogne, juge syndical du diocèse de Malines. Ce tableau, qui renferme une allusion aux trois saintes hosties miraculeuses, représentait comment Abraham adora un seul Dieu sous la figure de trois anges. Sous le tableau, on lisait ce verset : « *Tres vidit*, et *Unum adoravit*. »

Le sixième et dernier tableau, une des meilleures productions de Pierre De Hondt, fut offert à l'église par le révérend abbé de Dileghem, Henri Crokaert, assesseur et antérieurement député aux États du Brabant ; il représentait

don Juan d'Autriche, qui, après un vœu fait au très-saint Sacrement de Miracle, réussit à faire lever le siége de Valenciennes, précisément le jour de la fête du Saint-Sacrement et de la procession solennelle de 1656 et fit graver, en mémoire de cet événement, des médailles portant l'inscription monographique MIraCULoso Deo

A part les tableaux que nous venons de décrire, l'église de Sainte-Gudule possédait encore quatre toiles gothiques, représentant des scènes de la vie de cette sainte patronne de Bruxelles, et des paysages de J. Van Arthois, d'Archtschellinck, de Vander Vinne, de Vander Stock et de Van Heil.

Tous ces paysages existent encore et ont été détachés des boiseries et placés contre les murs de la chapelle de la Sainte-Vierge, après qu'on leur eut fait subir une fort intelligente restauration. A part ces paysages, nous mentionnerons encore Notre-Seigneur avec les petits enfants, de Henri De Clercq; le Christ au tombeau, de Jean-Baptiste Van Heil; Saint-Marcou, par Vander Heyden; Sainte-Catherine, par Thyssens, et un certain nombre de tableaux anonymes, parmi lesquels figuraient Notre-Dame de Grâce, Notre-Dame entre les roses, les cinq saints qu'on invoque contre la peste, l'Annonciation, le Jugement dernier, le Saint-Sauveur, Sainte-Barbe, Saint-Hubert, le Christ à la Colonne et une charmante petite madone italienne, qu'on attribuait à Raphaël, mais qui pouvait bien être de Van Orley.

C'était donc un vrai musée de tableaux que l'église de Sainte-Gudule; tous les maîtres semblaient s'y avoir donné rendez-vous et avoir réuni la magie de leur pinceau, pour former un magnifique concert en l'honneur du très-saint Sacrement, dont le culte avait, de tout temps, inspiré leur

imagination féconde et fait éclore des chefs-d'œuvre. A cette heureuse époque, le temple saint était à la fois le musée et l'académie du peuple ; les connaisseurs y étaient doucement portés à la piété par l'onction et la céleste beauté des figures et les simples fidèles étaient merveilleusement ravis de voir, réalisés par l'artifice du pinceau, ces types vénérés de Jésus-Christ, de la sainte Vierge et des saints, dont les œuvres de ces grands artistes matérialisaient pour leur naïve imagination les formes majestueuses ou bienveillantes. Jamais l'artiste ne fut plus grand que lorsqu'il réussit à pétrir sur sa palette les couleurs dont il prenait le type dans la foi ardente de son âme ; s'ils priaient en peignant, ils firent prier beaucoup d'autres devant les chastes et modestes images qui sortaient de leurs ateliers, destinées moins à recréer la vue des connaisseurs qu'à réconforter l'âme endolorie des plus simples fidèles.

II

VERRIÈRES.

L'église de Sainte-Gudule ne possède plus aucun vitrail antérieur au XVIe siècle, et, à part deux verrières placées dans la chapelle du collatéral gauche et dans la rose de l'ancienne chapelle du très-saint Sacrement, nous ne connaissons aucun document qui fasse mention de décorations semblables, exécutées au XIVe et au XVe siècle. Une chose qu'il faut admettre, c'est qu'à la fin du XVe siècle, les nefs et la tour furent seulement terminés et que la chapelle du très-saint Sacrement ne fut élevée qu'au commencement du siècle suivant.

Tous les vitraux que nous possédons aujourd'hui ont été exécutés avant le grand cataclysme et la fureur dévastatrice qui ruina, dans notre pays, la plupart des antiques verrières élevées pendant les époques de foi simple et fervente. Les vitraux de Sainte-Gudule appartiennent à cette brillante période de la Renaissance, où l'étude de l'antique apprit à choisir les modèles, fit aimer les belles formes, les nobles expressions, les types distingués, développa la science du modelé et de la draperie, et fit comprendre l'heureux contraste du nu avec le drapé, les effets de lumière et la perspective aérienne, tout en découvrant les avantages qui résultaient de l'union de la science de l'école florentino-romaine avec le brillant coloris de l'école vénitienne. Malheureusement, l'enthousiasme pour les formes et le coloris, l'imitation poussée à ses dernières limites et la recherche trop servile de la nature tuèrent l'inspiration religieuse et formèrent l'école matérialiste et panthéiste, dont Rubens est à la fois la plus haute expression et le dernier mot.

Cependant, ce ne sont point les compositions religieuses qui font défaut : en quel siècle en a-t-on conçu davantage qu'au XVIe, quand peignait Raphaël, l'ange inspiré des madones, du *Sponsalizio* et de la Transfiguration ; mais la pompe des souverains, la vanité des grands, le caprice des riches et l'amour-propre de tous pénètrent dans le sanctuaire ; les donateurs veulent profiter de cet art de la Renaissance, qui reproduit si habilement les personnages et prétendent figurer désormais côte à côte et dans une nature idéale avec les bienheureux patrons, sous la protection desquels ils continuent à se placer.

Pendant les siècles de foi, le donateur n'est rien ; l'image

religieuse l'absorbe. Le portrait de Suger, dans les verrières de l'abbaye de Saint-Denis, n'a pas quinze centimètres dans sa plus grande hauteur. Les donateurs des anciens vitraux du XIIIe et du XIVe siècle viennent à peine aux genoux de leurs saints patrons. Cette remarque s'applique directement et sans aucune réserve à tous les vitraux de Sainte-Gudule, représentant des princes et des princesses, magnifiques donateurs de ces splendides tableaux, ruisselants de perles, de rubis et de saphirs, portant au front des armoiries et étalant fièrement la bannière qui flottait jadis sur le donjon féodal.

C'est donc l'épanouissement de la grande vanité de cette famille de Bourgogne, commencée sous le bon duc et qui vit Charles le Téméraire convier, à Bruges, six cents artistes dont cent peintres, pour les décors de ses noces.

Au temps de Charles-Quint et surtout sous l'administration de Marguerite d'Autriche, qui sut imprimer un magnifique essor au génie de la Renaissance, les verriers, encouragés par la magnificence des souverains et l'autorité publique, créèrent, comme par enchantement, d'admirables chefs-d'œuvre. On vit briller alors Bernard Van Orley et Michel Coxcie, Jean de Maubeuge et Frans Floris, Gerhart Horebout et Quentin Massys, Liévin de Wit et Goswin Vander Weyden. A aucune époque, on n'exécuta plus de vitraux que sous l'administration de Marguerite d'Autriche, qui affectionnait cette branche de l'art. Dans les comptes de sa maison, on trouve à chaque page des sommes accordées pour établir des verrières : c'est le chœur de Sainte-Gudule, l'église d'Alsemberg, la chapelle de Scheut, l'église de Rouge-Cloître et celle des Frères-Mineurs, qui deviennent tour à tour l'objet de sa munificence et de sa libéralité. Partout, dans le clergé,

la noblesse et même la bourgeoisie, Marguerite trouva des imitateurs. Quand, le 25 avril 1542, l'évêque de Cambrai bénit la chapelle du Saint-Sacrement et les quatre autels, les vitraux se trouvèrent placés; car, dans leur sollicitude, Kelderman et Van Veyenhove avaient fait préparer d'avance les verrières destinées à embellir leur œuvre.

Il y avait autrefois, dans la chapelle du Saint-Sacrement, sept vitraux; il n'en reste plus aujourd'hui que quatre, deux des fenêtres ayant été bouchées et la verrière du fond étant moderne. Ce fut Jean Haeck d'Anvers, qui exécuta, d'après les dessins de Van Orley et de Coxcie, presque toute cette série splendide, offerte à l'église par Charles-Quint et les princes alliés à sa couronne impériale.

Le premier vitrail, en entrant dans la chapelle, représente Catherine et Jean III de Portugal; le deuxième Marie et Louis II de Hongrie; le troisième Eléonore et François Ier; le quatrième enfin Ferdinand Ier. Ce sont ceux qui nous restent; quant à ceux que nous avons perdus, ils représentaient Charles-Quint en adoration avec son fils Philippe, Maximilien et sa fille Marie; le premier était derrière l'autel; les deux autres dans les croisées du côté du grand chœur.

Les comptes de la fabrique donnent sur ces vitraux d'assez amples détails. Nous avons déjà dit qu'ils furent peints par Jean Haeck d'Anvers, d'après les dessins de Coxcie et de Bernard Van Orley; Jean Haeck reçut pour le premier vitrail trois cent et cinquante florins et Van Orley soixante-dix; Catherine et Jean de Portugal y contribuèrent pour une somme de trois cents florins qui furent remis au trésorier de la fabrique par un négociant portugais, établi à

Anvers et nommé Martin Lopez. Ce vitrail fut peint en l'année 1542.

Cinq ans plus tard, le *meester glaesemaeker*, qui pour lors habitait Bruxelles, peignit le deuxième et en reçut un prix analogue. Marie de Hongrie contribua également à l'exécution de son vitrail pour une somme de trois cents florins. Le troisième a été peint, en 1540, pour la somme de trois cent cinquante florins du Rhin, par Bernard Van Orley, peintre dont la manière était tout italienne et qui devait faire également les six autres. Après sa mort, son fils Jérôme céda à la fabrique quelques esquisses que son père avait préparées à cet effet. La même administration acheta en outre, du peintre Gilles Willems, un modèle que Bernard avait légué à cet artiste et qu'il avait fait pour la fenêtre du roi de Portugal.

François Ier et Eléonore payèrent pour leur vitrail deux cent et vingt-deux couronnes d'or, que l'ambassadeur du roi de France remit au trésorier de la fabrique; on dressa une quittance devant notaire du reçu de cette somme et, détail curieux qui caractérise bien l'époque où les juifs continuaient à rogner les monnaies, quand le trésorier fit peser cet argent, il s'y trouva cinq couronnes de mauvais aloi sur chacune desquelles la fabrique perdit neuf escalins.

Le quatrième vitrail est de Jean Haeck qui l'entreprit, en 1517, pour la somme de quatre cents florins, y compris les dessins qu'il avait fait exécuter, nous ne savons pas par qui; ce qui est fort regrettable, attendu que la composition de cette verrière est des plus remarquables. Un nommé Jean Dox fit toutes les inscriptions et reçut de ce chef un florin par fenêtre.

Les comptes sont muets sur le cinquième vitrail ; mais l'on suppose généralement qu'il a été donné par Charles-Quint qui en aura supporté la dépense tout entière.

Le sixième a été également peint par Jean Haeck, d'après les dessins de Coxcie et, chose singulière qui caractérise parfaitement les mœurs du temps, il fut évalué à la toise et il s'y trouva deux cent nonante-huit pieds. L'accord précédemment fait portait la valeur du pied à neuf sous, plus un dîner aux frais de la fabrique, que le chantre Jean Cools donna chez lui au trésorier du prince Philippe, à l'artiste, Jean Haeck, à quelques *cabaleros* espagnols et aux marguilliers.

Enfin, le septième fut exécuté en 1566, d'après les dessins de Coxcie, par Pelgrim Reesen ; il fut payé sur le même pied que le précédent, c'est-à-dire que le verrier reçut neuf sous et Coxcie trois sous le pied.

Ces vitraux furent considérablement endommagés, lors des troubles du XVIe siècle. De 1579 à 1585, les frais de réparation qu'ils exigèrent se montèrent à près de mille florins. En 1658, ils durent être restaurés de nouveau et ce fut un nommé Jean Brouckhorst, qualifié de vitrier et de faiseur de dessins pour vitraux, qui les restaura. En 1718, un nommé Pierre de Sempy, qui avait peint les vitraux de la chapelle royale de Versailles et restauré la fenêtre, dite de Charles-Quint, placée au-dessus du grand portail de Saint-Rombaut, à Malines, restaura également les vitraux de la chapelle du très-saint Sacrement. On voit, par sa requête, qu'il n'existait plus alors que quatre fenêtres et demie. Cette restauration fut la dernière de celles qui eurent lieu avant le grand cataclysme de la révolution de 95. Lors de

la célébration du jubilé de 1820, ces magnifiques œuvres signées Van Orley, Coxcie et Jean Haeck se trouvaient dans un état déplorable; des verres blancs défiguraient les contours et détruisaient l'harmonie des couleurs; un gentilhomme de Bruxelles, le vicomte du Toict, qui avait retrouvé le secret de la peinture sur verre, en même temps qu'un tournaisien, appelé Morteleque, et qui exposa aux différents salons de cette époque des peintures sur verre, exécutées, avec beaucoup de perfection et d'après les anciens procédés, fut chargé de cette restauration. Le vicomte de Toict, sans vouloir même être remboursé de ses frais, désintéressement bien rare à toutes les époques, fit disparaître le verre blanc qui défigurait ces vitraux. Ce gentilhomme était un véritable artiste et il eut assez d'abnégation pour s'identifier avec le travail de son prédécesseur, au point qu'on ne remarque absolument aucune différence entre les anciens émaux et ceux qu'il employa pour leur restauration.

La partie supérieure des compositions qui précèdent représente quelques sujets de l'histoire des saintes hosties miraculeuses. Au-dessus du roi de Portugal, la première verrière nous montre Jonathas comptant à Jean de Louvain la rançon du vol sacrilège, qu'il avait commis dans la chapelle de Sainte-Catherine. Dans la fenêtre suivante, on aperçoit Jonathas renversant sur une table les saintes espèces contenues dans le ciboire volé, et cela en présence de membres de sa famille et de quelques juifs de ses amis, qui se raillent du Dieu des chrétiens. Le troisième vitrail, au-dessus de François Ier, nous fait assister à ce fait mystérieux de la légende, qui nous rapporte la mort violente et énigmatique du juif Jonathas, assassiné en présence de son fils, dans le

pare d'Enghien, par des guerriers inconnus, dont jamais on n'entendit plus parler. La dernière fenêtre nous représente la veuve de Jonathas, remettant aux juifs de Bruxelles les saintes hosties poignardées.

Toutes ces peintures sont encadrées de riches compositions architecturales, dans le style de la renaissance italienne et semblables à celles que l'on voit dans les tableaux de Coxcie et de Van Orley, notamment dans le fameux triptyque des épreuves et de la patience de Job, qui est un des joyaux du musée de Bruxelles.

La verrière, qui se trouvait au-dessus de l'autel du très-saint Sacrement et avait été donnée par l'empereur Charles-Quint et Eléonore-Isabelle-Louise, son épouse, fut détruite, comme nous l'avons dit plus haut; elle fut remplacée, en 1848, par un nouveau vitrail exécuté par M. Capronnier et représentant l'adoration du très-saint Sacrement de Miracle. Cette composition, qui a la prétention de rivaliser avec les splendides verrières de Van Orley et de Coxcie, nous semble une œuvre malheureuse du grand artiste appelé à occuper une place distinguée dans la phalange des peintres-verriers du XIXe siècle: il y règne trop de confusion et l'ensemble offre trop de ressemblance avec les diaprures d'un kaléidoscope. La partie architecturale, qui encadre la scène, est surtout d'une infériorité notoire auprès des superbes compositions qui brillent au transept et dans le chœur du très-saint Sacrement. Nous n'aimons pas surtout l'emploi immodéré de tons jaunes, qui font encore ressortir davantage le cachet engoncé et massif de la scène; nous ne saurions également trouver bon que l'artiste ait cru nécessaire d'occuper toute son espace, sans laisser, entre sa composition et le champ

de l'extrême limite de la verrière, une de ces prises d'air, qui, montrant l'azur du ciel, allègent d'une manière si heureuse les ordonnances architecturales, dont sont étoffées les scènes de l'histoire du très-saint Sacrement de Miracle, peintes par Van Orley et par Coxcie.

Dans l'ancienne chapelle du Saint-Sacrement, avant qu'elle fût démolie en 1555, se voyait une verrière en forme de rose, donnée par les sept familles patriciennes de Bruxelles et portant au milieu l'Ange de la justice, avec sept cartels de forme ronde et les armoiries des sept lignages appelés à fournir les magistrats de cette ville. On y lisait une inscription qui relatait que, dix-sept ans après la profanation du Saint-Sacrement, les principaux magistrats de Bruxelles firent appendre leurs antiques armoiries dans la chapelle qui abritait les vénérables témoins du crime des juifs et de la puissance vengeresse du Dieu caché sous les espèces eucharistiques.

Il ne paraît pas qu'il y ait eu des vitraux peints dans les chapelles latérales, aux bas-côtés de l'église, si ce n'est, dans la cinquième, la septième et la huitième du côté du midi.

On voit par les comptes de 1579-1585, que, dans la fenêtre de la cinquième chapelle, se trouvaient les armoiries du conseiller Pierre Van Waelhem et de son épouse Marguerite Bredam. Rombaut rapporte que la septième était ornée d'un vitrail, don de la famille Vander Vorst, qui y avait sa sépulture. Cette assertion est confirmée par un acte du 17 octobre 1567, qui relate son existence, sans faire mention du sujet qui y était représenté. Nous savons que le vitrail de la huitième chapelle retraçait l'annonciation de la sainte

Vierge, ainsi qu'il conste des comptes de réparations qui y furent exécutées en 1531, 1540 et 1585.

La chapelle de Notre-Dame est, comme celle du Saint-Sacrement, éclairée par de grandes fenêtres dont les vitraux ont été peints par Jean De La Baer, d'Anvers, d'après les dessins de Théodore Van Thulden, de Bois-le-Duc, l'auteur des dessins des fameux arcs de triomphe élevés par Rubens, pour l'entrée du cardinal-infant à Anvers, en 1535, et qu'il grava d'une pointe fine et spirituelle. Longtemps on attribuait les dessins des vitraux de cette chapelle à Rubens lui-même; mais, au mois de juillet 1777, on découvrit dans les greniers de l'église quelques coffres contenant, entre autres choses, les dessins originaux, de la même grandeur que l'exécution, qui avaient servi de cartons aux vitraux; ils sont signés : « *Joannes De La Baer, Antverpiensis, pictor, designatis a Theodoro Van Thulden, anno* 1656; *habitante Sylvæducis.* » Au reste, on découvrit ensuite dans les comptes de la confrérie de Notre-Dame de la Délivrance (1659-1662), que Théodore Van Thulden de Bois-le-Duc reçut quatre cents florins du chef des dessins de ces vitraux et treize cent quatre-vingt-dix pour les peintures.

Il ne reste plus que quatre de ces fenêtres, la cinquième ayant été murée; les verrières que l'on y voit encore représentent les donateurs en grandeur naturelle, dans la partie inférieure, et dans la partie supérieure des scènes de la vie de la sainte Vierge.

Le premier de ces vitraux, placé du côté de l'autel, nous montre la Présentation au temple, avec les portraits de l'empereur Ferdinand III et de son épouse Eléonore; le deuxième représente le mariage de la sainte Vierge et le

portrait de l'empereur Léopold Ier, fils de Ferdinand ; le troisième retrace l'Annonciation et, sa partie inférieure, dans les portraits agenouillés de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle ; le quatrième enfin reproduit la scène de la Visitation et porte, dans l'ordonnance inférieure de l'architecture, l'archiduc Guillaume, bienfaiteur insigne de l'église.

Ces vitraux sont des types de la dernière période du noble art architectural aux Pays-Bas. L'armature de fer et la résille de plomb n'ont plus l'ordonnance primitive. Au lieu de suivre les contours de chaque objet et se perdre dans les plis profonds des draperies, l'ordonnance entière complétement émaillée, est peinte sans soucis des contours sur une résille carrée de cinq pouces de côté, à l'exception seulement des contours des figures. Ces compositions, malgré la magnifique ordonnance flamande et les splendeurs de l'architecture de Rubens, sont confuses et manquent essentiellement de cette transparence magnifique, que l'on remarque vis-à-vis aux vitraux du chœur du très-saint Sacrement. En voulant éviter les plombs, De La Baer tomba dans le vague des contours et le flou des détails et, en cherchant le clair-obscur des compositions rubenesques, il perdit la transparence et l'agathisation du vitrail, cette première et splendide qualité de la peinture sur verre.

Les vitraux de Jean De La Baer et de Van Thulden n'enrichissent que quatre fenêtres ; trois autres occupent le chevet du chœur. De ces trois fenêtres, celle de gauche est aveugle à cause de sa proximité avec les parois du grand chœur ; ces fenêtres ne reçurent pas de vitraux au XVIIe siècle ; celle du milieu vient d'être historiée d'une verrière peinte par M. Capronnier et représentant Notre-Dame du Rosaire.

Entre le chœur du Saint-Sacrement et celui de Notre-Dame de la Délivrance, se trouve une belle chapelle dédiée à la Madeleine, bâtie en 1665, sur les dessins de Léon Van Heil, aux frais de la noble famille Maes et en vertu de dotations faites à cette fin, par testament de Jean-Baptiste Maes, chevalier de l'ordre militaire de Saint-Jacques, seigneur de Steenkerke et conseiller des Finances du roi, qui y fut inhumé, en même temps que son épouse Pauline Schoyte, sous une pierre sépulcrale, que l'on y voit encore de nos jours.

Cette chapelle, d'un style tout à fait différent de celui de l'église, est conçue d'après les données de l'architecture adoptée par Rubens; les fenêtres étaient autrefois pourvues de magnifiques vitraux exécutés aux frais de la ville de Lierre, en vertu d'une amende à laquelle celle-ci se vit condamnée. Ces verrières étaient l'œuvre de Gilles Van Pede, qui les peignit, en 1465, pour l'ancienne chapelle ou petit chœur dédié à sainte Madeleine et appelé d'abord *Slabbaerts choorken*, nom qu'elle devait au doyen Henri Slabbaerts, qui, en 1365 y avait fondée une chapellenie, dite de Sainte-Marie-Madeleine. Ces vitraux ont disparu dans la tourmente révolutionnaire; ils ont été remplacés, en 1845, par trois nouvelles verrières exécutées dans le style du XVIIe siècle et dues à la munificence de la famille de Mérode. Les cinq petites fenêtres dans la coupole ont été également ornées de médaillons montrant des anges qui portent les attributs de la passion. Le vitrail de la fenêtre du milieu représente aujourd'hui la très-sainte Trinité, à droite saint Michel et à gauche sainte Gudule. Dans les deux verrières latérales, on voit les patrons des donateurs : à la droite de saint Michel, saint Henri; à sa gauche saint Félix; à la droite de sainte Gudule,

saint Werner; à sa gauche sainte Françoise, patrons des donateurs Henri, Félix, Werner de Mérode et Françoise de Thiennes, son épouse.

On a placé, il y a une vingtaine d'années, quatre nouveaux vitraux dans le circuit reliant les chapelles de la Sainte-Vierge et du Saint-Sacrement. Ces vitraux, faits à une mauvaise époque et alors que l'art du peintre-verrier était mal compris, ont été exécutés par M. Capronnier, d'après les dessins de feu M. Navez. Si ces verrières sont répréhensibles, nous devons dire cependant que le peintre-verrier a largement réparé ce péché de jeunesse dans la série remarquable des verrières ornant les nefs latérales.

Les transepts sont ornés de deux vitraux superbes, œuvres d'art de la plus haute valeur, présentant des arcs de triomphe immenses en style de la Renaissance, du dessin le plus gracieux. L'influence italienne se fait fortement sentir dans l'architecture qui encadre la scène et se retrouve également dans les airs de tête, les allures, la draperie, la correction du dessin et l'entente admirable de l'effet décoratif. Cette influence italienne ne nous surprendra plus, quand nous saurons que ces splendides verrières ont été peintes par Bernard Van Orley, en 1557 et 1558. Abstraction faite de ce principe essentiellement païen, qu'enfanta le classicisme et qui consiste à donner aux personnages mondains la valeur réservée dans les beaux vitraux de l'époque ogivale aux bienheureux et aux saints, nous admirons franchement l'œuvre de Van Orley, pour laquelle, nous ne saurions le cacher, nous professons un véritable engouement. Mais, quoi qu'il en soit, et pour être sincères jusqu'au bout, nous ne pouvons passer sous silence le défaut trop nettement accusé de pondération

des masses entre les pleins et les vides, que l'on remarque dans l'ordonnance. Van Orley a introduit dans ses verrières son architecture, sans se préoccuper le moins du monde qu'elle vienne ou non cadrer avec l'idée primitive du maître ès-pierres; malgré tout le talent et toute la gracieuseté des détails, qui ont présidé à la construction de ces arcs de triomphe, nous devons reconnaître que le grand artiste a laissé, au-dessus de son architecture, de véritables trous, naïvement occupés par du verre blanc, faute que n'eût certainement pas commise un peintre-verrier du xve siècle. L'auteur de ces splendides verrières semble lui-même avoir compris sa faute par la façon dont il cherche à détourner l'attention sur les deux grands drapeaux déployés et portés par des guerriers qui viennent d'une manière assez malencontreuse remplir imparfaitement les deux avant-dernières ogives de chaque extrémité.

La verrière qui surmonte le portail du nord, ou de Saint-Jacques, représente Charles-Quint et Isabelle de Portugal, sa femme; celle que l'on admire au-dessus du portail du midi, ou de la Sainte-Croix, nous montre la sœur de l'empereur, Marie de Hongrie et le roi Louis, son époux.

Le prix du premier de ces vitraux, qui a été probablement donné par Charles-Quint, n'est pas mentionné dans les comptes; on peut supposer qu'il fut le même que celui du deuxième que Bernard Van Orley avait entrepris pour trois cent soixante-quinze florins du Rhin, auxquels la fabrique en ajouta cinquante.

Les cinq vitraux des fenêtres du chœur, au-dessus du maître autel, représentent Maximilien d'Autriche et Marie de Bourgogne, son épouse, au centre; à droite, Philippe le

Beau et sa femme, Jeanne de Castille; à côté de ce dernier vitrail, Philibert de Savoie, époux de Marguerite d'Autriche, et cette princesse; à gauche, Philippe II et Marie de Portugal; du même côté, Charles-Quint et son frère Ferdinand.

La partie inférieure des vitraux représente les donateurs agenouillés et occupe cinq compartiments des meneaux. Toute la partie supérieure est seulement historiée par les armoiries des différentes alliances de nos anciens souverains; elles ne sont pas encadrées et se détachent sur un fond de vert clair.

La splendide verrière qui occupe l'arc triomphal, entre les deux donjons ou tours de l'église, est ornée d'une composition grandiose, imitée de Michel-Ange, et représentant le jugement dernier; elle est l'œuvre du peintre François De Vriendt ou Floris, frère de l'architecte de l'hôtel de ville d'Anvers. Ce vitrail fut peint en 1528, millésime qu'on peut lire entre les armoiries, le portrait et les quartiers généalogiques du donateur.

La famille d'Aerschot, puis celle d'Arenberg s'étaient toujours chargées d'entretenir ce vitrail et d'y consacrer une somme digne de son importance et de sa grandeur. Le 17 décembre 1641, le trésorier de la fabrique écrivit à la comtesse de Berlaimont, tutrice des enfants du prince d'Arenberg, pour lui rappeler cette promesse et l'engager à agir, comme avaient fait ses prédécesseurs. Cette demande fut sans doute accueillie, car nous trouvons que, deux ans plus tard, la fabrique chargea Jean Bronckhorst, le même qui avait restauré, trois ans auparavant, les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, de réparer également celui du frontispice.

Ce vitrail eut beaucoup à souffrir pendant la grande révolution française ; mais il fut très-habilement restauré, en 1820, par le vicomte du Toict, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler les profondes connaissances et le rare désintéressement. Chose singulière et presque incroyable si elle n'était attestée par un contemporain, comme l'orgue cachait une partie de la verrière, on blanchit le reste demeuré visible, sans toutefois endommager ce remarquable chef-d'œuvre, pour permettre la vue de l'orgue qui ne fut dédoublé et reporté aux deux côtés de l'arc triomphal qu'en 1838 par l'architecte Vanderstraeten, auquel nous devons la boiserie, en style Guillaume Ier, qui sert encore aujourd'hui à encadrer et à enchâsser les jeux d'orgues. Il y a deux ans, ce vitrail a été supérieurement bien restauré par les soins de M. Capronnier, et l'on peut dire que cette restauration est une véritable restitution archéologique.

Au fond des nefs latérales, au-dessus des petits portails sous les tours se voient deux demi-verrières également exécutées par M. Capronnier et placées en 1860, grâce à la munificence de M. le comte Amédée de Beaufort et de son épouse. D'un côté, figurent saint Amédée, saint Gabriel et sainte Amélie; de l'autre, sainte Elisabeth, patronne de la donatrice, entre saint Albert et saint Léopold.

Une autre œuvre des plus importantes vient d'être placée, dans la collégiale de Sainte-Gudule, par le même artiste qui l'a exécutée d'après les dessins de M. Charles De Groux, trop tôt enlevé aux arts et auquel nous devons les fresques malheureusement inachevées des halles d'Ypres. Cette œuvre retrace l'histoire du très-saint Sacrement de Miracle et se compose d'une série de quinze grandes et belles

verrières décorant les quinze chapelles collatérales de l'église.

C'était, il faut le reconnaître, une bien lourde tâche, même pour des artistes tels que MM. De Groux et Capronnier, d'avoir à lutter avec les splendides vitraux signées : Bernard Van Orley, Michel Coxcie, François De Vriendt et Van Thulden ; néanmoins nous admirons franchement, dans leur ensemble, ces larges et nobles pages où se reflètent, à première vue, le talent et l'expérience acquise et qui rendent leurs auteurs dignes de figurer sur le livre d'or des plus grands artistes belges du XIXe siècle.

III

PEINTURES MURALES.

Il est hors de doute que l'église de Sainte-Gudule ait été entièrement couverte de peintures à fresques, polychromées, dans le style de celles qui ont été découvertes dans l'église de Notre-Dame, au Sablon. Des indices certains ont été retrouvés dans toutes les parties de l'édifice, et nous mêmes, nous avons encore dernièrement mis à nu, par le grattage superficiel d'une écaille de plafonnage, des chevrons vermillonnés, alternant avec d'autres ornements typiques, appartenant au XVe siècle.

L'échantillon tout à la fois le plus curieux et le mieux conservé est celui qui a été mis à découvert, il y a une dizaine d'années, au côté droit de la nef, dans la quatrième chapelle. On y remarque encore aujourd'hui, sous deux arcatures ogivales à cinq lobes, séparées par des colonnettes et repo-

sant sur un parquet de carrelages émaillés, deux saints personnages, parmi lesquels nous avons cru reconnaître à son dragon caractéristique sainte Marguerite d'Autriche.

Si l'on voulait se donner la peine de faire des grattages intelligents, dans toute la surface des nefs et particulièrement au droit du mur des bas-côtés, nous sommes persuadé, qu'on trouverait assez d'éléments décoratifs pour entreprendre dans l'église une ornementation polychromatique, que nous appelons de tous nos vœux. Il en est de ces opérations, comme de tous les premiers essais sur une matière quelconque : il faut du discernement et de grandes précautions ; il faut surtout que l'on ne fasse pas, comme en 1820, lorsque, le 7 juillet de cette année jubilaire, en reconstruisant la porte latérale intérieure, du côté opposé à la chapelle du très-saint Sacrement de Miracle, l'on mit à découvert des fresques, des ornements et des inscriptions. P. J. Brunelles, l'auteur d'un remarquable travail sur l'église de Sainte-Gudule et qui, par sa perspicacité archéologique, devançait de beaucoup ses contemporains, signalait à cette époque, dans le *Courrier des Pays-Bas*, l'intérêt que présentaient ces vieilles peintures et souhaitait ardemment que quelque artiste ou ami des antiquités nationales eût la curiosité d'aller examiner ces fresques et se donna la peine d'en prendre un dessin ou croquis avant qu'on ne les ait fait disparaître sous une nouvelle couche de badigeon. Nous ne savons si ce vœu aura reçu son accomplissement ; d'autre part, nous sommes certain que ces fresques, momentanément découvertes, ont été détruites lors de la restauration du portail.

Ce déplorable système a trouvé dans la suite et rencontre encore malheureusement de nos jours des applications nom-

breuses. Dans le travail que nous avons publié en 1868 sur les anciennes et les nouvelles peintures de l'église de Notre-Dame, au Sablon, nous avons dressé une longue liste d'édifices, tant religieux que civils, où l'on a trouvé, dans ces derniers temps, des peintures murales, cachées sous le platrage et le blanchiment au lait de chaux, sous lesquels la truelle et la brosse de la Renaissance les avaient proscrites. Depuis lors, presque toutes les livraisons de nos *Bulletins d'art et d'archéologie* sont venues compléter cette nomenclature déjà si fournie, en signalant de nouvelles découvertes du même genre. Cependant, la plupart de ces précieux restes de nos anciennes écoles de peintures, qui étaient appelés à guider aujourd'hui nos artistes dans la voie de réhabilitation dans laquelle ils sont entrés, n'existent plus; et ce serait en vain que l'on en chercherait encore des traces, même dans des mémoires, des calques ou des cartons. Un regrattage complet et des recherches consciencieuses dans notre antique collégiale compenseraient, dans une large mesure, les pertes que nous avons faites, en fournissant les documents les plus précieux sur la peinture murale des deux derniers siècles de l'époque ogivale.

Comme le travail que nous demandons, effectué dans de bonnes conditions, serait assurément couronné de succès, nous émettons ici l'idée, que nous espérons bien voir adoptée quelque jour, maintenant que l'église a repris sa splendide ceinture de vitraux, de voir s'opérer un rétablissement complet du système polychrôme, qui a dû exister au XVIe siècle, dans la nef et dans les bas-côtés de cette antique collégiale.

On nous objectera peut-être les dépenses excessives qu'entraînerait une semblable restauration. Nous répondons à

cela, que l'idée erronée des premiers restaurateurs de la peinture murale, qui écrasaient toute une église sous le nombre de leurs figures peintes, a été trouvé de nos jours en opposition complète avec la vieille décoration ogivale. Nous sommes persuadés que, dans le grattage de Sainte-Gudule, on retrouvera, comme à l'église de Notre-Dame, au Sablon, des figures et des ornements polychrômes, exécutés jusqu'à une certaine hauteur et un simple appareil lapidaire, des lisérés, ou des motifs d'une grande simplicité, mais d'un effet d'ensemble majestueux, complétant le riche lambris inférieur. Nous remarquerons toutefois que ces parties décoratives inférieures sont reliées à l'ensemble de la décoration des voûtes par l'ornementation des nervures qui, polychrômées et dorées rachètent de la plus légère et de la plus gracieuse façon les arabesques et les lambrequins, insérés dans les écoinçons des arcs-ogives et la riche peinture murale de la bordure inférieure des parois de l'église.

IV

SCULPTURES.

L'église de Sainte-Gudule a toujours été abondamment pourvue de sculptures remarquables. Au point de vue de l'ornementation architecturale, nous citerons tout particulièrement les magnifiques dais en style flamboyant, que Pierre Van Weyenhove tailla pour la chapelle du Saint-Sacrement. Josse Van den Bossche et Henri Demol, *alias* Coomans, tous deux tailleurs de pierres, connus par leur

talent et leurs travaux à l'église d'Anderlecht, travaillèrent, dans la première moitié du xve siècle, à l'ornementation de l'église de Sainte-Gudule et, voulant perpétuer leur piété, fondèrent, en 1459, les autels de Saint-Jérôme et de Saint-Grégoire, qui étaient l'ouvrage de leurs mains.

Nous ne possédons plus ces splendides retables qui existent peut-être encore quelque part en Angleterre, ou ailleurs, dans une chantrerie de famille, mais que, dans tous les cas, l'on devrait ranger dans la catégorie des œuvres anonymes, grâce à la modestie de ces artistes des siècles de foi.

Après Van Weyenhove, Pierre Kelderman, *cleynstekere*, expression naïve, qui, à cette époque, couvrait modestement le titre de statuaire, fut l'auteur de l'autel du très-saint Sacrement et des statues qui décoraient les autels de Sainte-Catherine et de Saint-Étienne. Jean Kelderman, probablement parent de Pierre, travailla également au même autel qui fut exécuté en pierres de touche, apportées de Maastricht.

Henri Van Pede qui contribua avec Van Weyenhove à la sculpture de la voûte prismatique et des sept dais, *tabernacles*, comme on les appelait alors, et qui ornent le chœur du Saint-Sacrement, peut encore être rangé parmi les plus habiles sculpteurs de cette époque. Nous pouvons également lui adjoindre Antoine Van de Putte et Mathieu Matteus, qui, sous les noms modestes de maître-maçon et de maître-menuisier, cachaient le titre d'artiste, si effrontément usurpé de nos jours par de véritables manœuvres.

Les piliers de la grande nef de l'église furent ornés, au xviie siècle, de statues d'apôtres. C'était une importation italienne, dont la symbolique était assez remarquable, que le placement de ces statues dans la plupart de nos églises, à-

partir du xve siècle. Si le faire en est large et accusé, si l'anatomie en est irréprochable et si elles se distinguent souvent par une incontestable grandeur et une majestueuse silhouette, nous devons dire cependant que ces œuvres de la statuaire de l'époque Borrominienne manquent essentiellement d'onction et de modestie chrétiennes. A part ces remarques, nous dirons que la plupart des statues d'apôtres de l'église de Sainte-Gudule eurent pour auteurs des statuaires remarquables, pour ne citer que Van Delen, Faid'herbe et Duquesnoy.

Nous connaissons parfaitement les noms des maîtres qui taillèrent les douze statues des apôtres, grâce à une naïve pièce en vers flamands, que tous les Bruxellois connaissaient à la fin du xviiie siècle, mais qui aurait sombré avec toutes les traditions orales, si Rombaut n'avait eu la bonne idée de l'imprimer dans son ouvrage.

En commençant du coté du nord, partant du chœur et descendant vers le grand portail, nous trouvons d'abord saint Pierre, œuvre de Jean Van Mildert, d'Anvers, un des artistes auxquels nous devons le monument de la Tour-et-Taxis, à l'église de Notre-Dame, au Sablon. Cette statue fut donnée par le doyen de Sainte-Gudule, Pierre Panten.

Le nom du sculpteur de la statue de Saint-André, donnée par le doyen et le chapitre et au-dessous de laquelle se trouve l'épitaphe de Pinsen Van der Aa, mort en 1639, était inconnu de l'auteur des vers; mais, d'après le style de cette œuvre, nous croyons pouvoir l'attribuer à Faid'herbe, qui n'aura pas voulu l'avouer, sans doute, parce qu'il la trouvait médiocre.

Saint Jean, au-dessous duquel se lit l'épitaphe de Daniel O'Mallan, mort également en 1639, de même que saint

Jacques le Mineur, donné par Jean-Baptiste Van Male, sont l'œuvre de Tobias.

La statue de saint Barthélemy, donnée par Henri Schotte, est due au célèbre Jérôme Duquesnoy, qui finit tristement sa vie à Gand, sur un bûcher.

Saint Simon, qui est la dernière statue de la travée du côté nord, fut donné par Arnold Lunden, parent de Rubens, et sculpté par Luc Faid'herbe, de Malines.

Du côté sud, en remontant vers le chœur, se voit saint Mathias sculpté par Jérôme Duquesnoy et donné par le président Richardot, dont les armoiries enrichissent le cul-de-lampe.

Saint Mathieu, par Tobias que nous avons déjà nommé, fut donné par Van Syn, chanoine de la deuxième fondation de l'église de Sainte-Gudule, mort en l'année 1643.

Philippe IV, roi d'Espagne, commanda à Jean Van Mildert la statue de saint Philippe, et le conseil du Brabant celle de saint Thomas à Jérôme Duquesnoy, qui fut également l'auteur de la statue de saint Paul, donnée par le chanoine Jacques Woislanski.

Saint Jacques le Majeur, qui termine la série, fut sculpté par Luc Faid'herbe et donné par Pierre Van Weyenhove, mort en 1636, et probablement parent du sculpteur de l'autel du très-saint Sacrement.

Sur l'autel de Sainte-Gudule, jadis adossé au gros pilier, se trouvait la statue du Sauveur par Jean Van Delen. Cette statue, dont le donateur nous est inconnu, a disparu de nos jours.

Adossé contre le gros pilier opposé au précédent, du côté sud, sur l'autel de Notre-Dame ou de la Sainte-Croix, se

voyait autrefois la statue de la sainte Vierge. Cette œuvre remarquable, placée actuellement sur l'autel de la chapelle de Notre-Dame, fut sculptée par Arnold Quellyn, dit le vieux, et donnée par la dame Marie Nys.

A part le mérite intrinsèque de ces statues, nous appelons particulièrement l'attention des connaisseurs sur les remarquables culs-de-lampe qui les supportent et qui, par la verve de leur exécution, la variété des motifs et la hardiesse de leur conception, constituent un des plus beaux spécimens de cet art sculptural de l'époque de Rubens, auquel nous devons des chefs-d'œuvre comme le sont, par exemple, les stalles de l'église de Soignies.

Un compte curieux nous apprend que les statues d'apôtres en avaient remplacé d'autres du xve siècle, richement ornées et polychromées. Les noms des artistes qui les sculptèrent nous sont malheureusement inconnus, à l'exception d'un seul, appelé Liévin le berger, qui sculpta la figure de saint Pierre et reçut de ce chef cent et dix-neuf florins du Rhin.

Aux deux côtés de la chapelle de la Madeleine, on admirait, avant la grande révolution française, deux statues : l'une de saint Augustin, l'autre de saint Benoît, sculptées par Laurent Delvaux et provenant de l'abbaye d'Afflighem ; elles furent déposées, pendant la tourmente révolutionnaire, dans les greniers du musée de Bruxelles. Les marguilliers, qui n'avaient pas perdu de vue le sort de ces statues, adressèrent, le 25 juin 1804, au préfet du département de la Dyle, une pétition tendante à obtenir la restitution de ces statues. Sur l'avis du conservateur du musée, elles furent rendues à leurs propriétaires, le 25 prairial an XII, ainsi qu'il conste par une pièce officielle, conservée aux archives.

Ces statues ont été déposées depuis dans le chœur de la Sainte-Vierge.

Nous ne pouvons, en parlant de statues, oublier la chaire de vérité, œuvre d'Henri Verbruggen et aussi célèbre par la tradition qui s'y rattache que par son mérite artistique incontestable.

Avant les troubles des Pays-Bas, il existait dans l'église de Sainte-Gudule une chaire de cuivre, œuvre de dinanderie remarquable, emportée par les gueux en Hollande, comme dépouilles opimes et que l'on assure y exister encore, sans qu'on soit parvenu à la découvrir. Quand l'exercice du culte fut rétabli dans la collégiale de cette ville, la fabrique fit construire une chaire de bois, conforme à celle qui avait jadis existé en métal. Cette chaire fut conservée jusqu'au jubilé de 1770. Dans la planche d'assez grande dimension, gravée à cette époque par Antoine Cardon et représentant la décoration exécutée par l'architecte De Wez, nous voyons, à gauche de la grande nef, la représentation de cette chaire; elle était conçue en style flamand de la Renaissance; la cuve, soutenue par les emblèmes des quatre évangélistes, était flanquée d'un double escalier enrichi d'une rampe de rinceaux magnifiquement sculptés; le dessin de la cuve était orné de cannelures; l'abat-voix portait un amortissement de quatre grandes volutes supportant des figures d'anges et terminées par un bouquet de feuilles.

Le nom de l'auteur de cette œuvre d'art nous est fourni par un compte du chapitre; on y trouve une dépense de quatre cent quatre-vingts florins du Rhin, outre cent soixante-sept florins pour l'escalier, qui furent payés en 1585, à Mathieu Mattens, dont nous avons déjà parlé, pour

une nouvelle chaire en bois, faite sur le modèle de celle qui disparut en 1579.

Au XVIIe siècle, Jérôme du Quesnoy sculpta pour l'ornementation de cette chaire six figures en bois, qui lui furent payées à raison de cinquante florins chacune.

En 1765, Simon Duray sculpta une autre chaire, pour le compte du chanoine Van den Boom, qui la paya trois cent dix-neuf florins et dix-huit sous et en fit don à la collégiale.

Nous ne savons ce que cette chaire est devenue; mais d'après le prix, nous pouvons supposer qu'elle était de médiocre grandeur et fut peut-être appliquée, en manière d'ambon, contre le jubé qui formait le chœur et qui existait encore à cette époque.

Lors de la suppression du couvent des jésuites, sur la demande du comte de Cobentzel, son ministre, l'impératrice Marie-Thérèse ordonna de transférer le véritable chef-d'œuvre de sculpture en bois, dû au ciseau d'Henri Verbruggen, artiste anversois, qui florissait à la fin du XVIIe siècle et qu'il avait sculpté en 1699, pour le couvent des jésuites, à Louvain. C'est là la chaire que nous voyons encore aujourd'hui, à l'exception des animaux ajoutés en 1780 par Jean-Baptiste Van der Haeghen; ce qui réduit à rien la fameuse tradition reposant sur le choix de ces animaux, allusion maligne aux défauts de l'homme et de la femme, qu'aurait imaginée Cécile Byns, la fiancée de l'artiste, qui mit comme condition de l'octroi de sa main l'achèvement du chef-d'œuvre de Henri Verbruggen, que, dans un accès de mélancolie, l'artiste avait délaissé.

La composition de ce magnifique morceau de sculpture, entièrement en bois de chêne, est d'une ordonnance pitto-

resque et facile ; une molle négligence, un laisser-aller du ciseau, qui ne peut être que le fait d'une grande habitude dans l'art difficile de tailler et d'assouplir le bois, matière ingrate et monotone, qui ne présente ni l'agatisation du marbre, ni la facilité de taille de la pierre blanche, se remarquent dans tout l'ensemble de ce chef-d'œuvre.

Le sujet est tiré de la Genèse : Adam et Eve, de grandeur naturelle, semblant soutenir le globe terrestre, qu'ils sont appelés à peupler de leur descendance, ont écouté les conseils du serpent. Le démon a séduit la femme; l'homme a cédé par faiblesse et la tache originelle est désormais imprimée sur leur front; un ange les chasse du paradis terrestre et la mort s'attache à leurs pas. La figure d'Adam, fier mais résigné, l'œil abattu par le remords, est admirable de pose et d'expression; Eve est plus insignifiante; ses formes sont alourdies, les attaches des pieds et des mains manquent de distinction. Il semble que l'artiste ait voulu se venger, par cette représentation déplorable de la femme, des tristes liens qui l'unirent à sa première épouse. L'arbre de la science du bien et du mal, chargé de fruits trompeurs et orné d'animaux symboliques, soutient la coupe de la chaire où se place le prédicateur. Du côté d'Adam, on voit un aigle et une autruche; du côté d'Eve, un paon, un singe et un perroquet. Aux branches de l'arbre de la science et dissimulant habilement son mode de suspension, un baldaquin de draperies flottantes, relevées par deux anges et par une figure de femme que sa nudité décente pourrait faire prendre pour la personnification de la vérité païenne, soutient une Immaculée Conception représentée par la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus, appuyée sur un croissant et

écrasant tous deux, par l'effort de la croix, la tête du serpent dont les plis tortueux, ou ondulations squameuses, s'enlacent autour de l'arbre et effleurent les draperies. Les marches qui conduisent à la chaire sont bordées de haies, de pruniers et de boules-de-neige, dont la délicatesse et le fouilli sont inimitables. Cette chaire est entourée d'une petite grille, en style Louis XVI, qui y fut placée à la fin du siècle dernier.

Dans cette même grande nef, se trouvait jadis placé vis-à-vis du chœur un banc-d'œuvre qui fut payé à Mathieu Mattens cent et quarante florins du Rhin. Ces stalles étaient à l'usage des marguilliers, de même que celles placées vis-à-vis des autels de Sainte-Gudule et de la Sainte-Croix; elles furent enlevées, pour ne plus reparaître, à l'occasion des obsèques de l'empereur François Ier, époux de Marie-Thérèse, qui furent célébrées en l'église de Sainte-Gudule, les 8 et 9 novembre 1765.

L'usage de clôturer l'entrée du chœur par un ambon, ou jubé, est très-ancien, comme nous l'avons démontré dans le premier volume de notre *Archéologie religieuse*. Aux Pays-Bas, les anciens écrits appellent cette construction *doxalis*, toxalis, ou en flamand *ocsael*, nom qui est encore en usage aujourd'hui. Une charte de 1290 rapporte que Jean Ier fit, cette année, en l'église de Sainte-Gudule, une fondation d'une chapelle et d'un autel sur le jubé, *supra doxale*.

La Belgique possède encore une foule de jubés qui sont de véritables œuvres d'art; nous citerons particulièrement ceux de Saint-Pierre, à Louvain, de Notre-Dame, à Tournai, d'Aerschot et de Dixmude.

Les soudards de Van den Tympel, ayant saccagé, en 1579, l'église de Sainte-Gudule, détruisirent le jubé et brisèrent les

orgues. On dut donc songer, lorsque l'administration du prince de Parme eut rétabli la paix aux Pays-Bas, à refaire l'ameublement des églises et en particulier celui de la collégiale, qui se trouvait dans le plus piteux état. La fabrique songea sérieusement à rétablir le jubé qui formait, à cette époque, une partie essentielle de l'ameublement des églises. A cet effet, elle chargea maître Pierre Croonenboerch de relever les dessins des jubés de Tournai et de l'église de Saint-Jean, à Gand. En 1595, maître Henri Moris présenta un dessin pour un nouveau jubé.

L'année suivante Hans de Nole, d'Anvers, fournit un nouveau plan, ainsi que Pierre Le Poivre, de Mons, Henri Meerte et Corneille Floris, également sculpteurs à Anvers. Tous ces plans ne furent pas approuvés, non plus que le contrat fait en 1598, avec maître Robrecht, sculpteur anversois. Ce ne fut que le 19 février 1599, que les marguilliers de la fabrique passèrent un contrat définitif avec maître Abraham Hideux, d'après lequel cet artiste-sculpteur avait à exécuter, sur les modèles et dessins qui lui seraient fournis, mais dont nous ne savons pas au juste quel fut le maître préféré, le jubé, l'autel sur le jubé, les deux autels au-dessous du jubé et tous les bas-reliefs, statues et ornements (*sieraeden*), qui y étaient relatifs. Tout ce travail devait être achevé dans l'espace de deux ans, moyennant la somme de dix mille florins du Rhin. Il en coûta près de onze mille, sans compter six cents florins que l'on paya à Jean Van der Vinne, pour la peinture et la dorure.

Ce jubé existait encore en 1770 et figure sur la planche de Rombaut, représentant l'intérieur de l'église de Sainte-Gudule; il fut démoli en 1804, de même que les murs qui

clôturaient le chœur et remplacé par le beau grillage, en style du XVIIe siècle, provenant de l'abbaye de la Cambre et que la fabrique eut tort d'aliéner en 1854; il fait aujourd'hui l'admiration des connaisseurs qui visitent le musée de South-Kinsington, où il figure bravement avec son certificat d'origine.

Lors de la suppression du jubé du chœur, en 1804, on conserva le positif de l'orgue qui fut placé au-dessus du grand portail et surmonté d'une statue de saint Michel. Au-dessus du buffet, il y avait un cadran terminé par une pyramide. Ce buffet et ce cadran avaient le grave inconvénient de cacher le vitrail de Floris; nous avons vu plus haut quel remède héroïque les fabriciens d'alors trouvèrent pour y remédier, en badigeonnant de plusieurs couches de chaux l'ensemble de la verrière; cette idée merveilleuse ayant été accueillie par un *tolle* général, l'architecte Van der Stracten entreprit de découvrir la fenêtre, lorsqu'il construisit, en 1828, le nouveau jubé pseudo-gothique, que l'on voit encore aujourd'hui.

Devant le jubé du chœur, et jusqu'à son déplacement, se trouvaient deux hauts-reliefs : l'Ascension et le Saint-Sépulcre que l'on voit encore aujourd'hui dans le circuit, derrière le maitre-autel. Ces groupes sculptés se trouvaient déjà devant le jubé, en l'année 1468. Dans les comptes de la fabrique, nous trouvons qu'un nommé Toussaint, serrurier, confectionna deux nouvelles serrures *om 't heeren graf*, qui, à cette époque, se trouvait placé *in den ommeloop der hoogen choir*, dans le circuit du grand chœur. Ce fut en 1616 qu'on le transporta devant le jubé, ainsi qu'il conste par un compte de la fabrique, où il est fait mention de sept journées de travail pour son transport.

Ce groupe est très-remarquable au point de vue de la sculpture du moyen âge; une espèce de couche de couleurs de toute espèce le recouvre malheureusement; mais nous sommes persuadé qu'un nettoyage intelligent ferait reparaître la polychromie du xve siècle. Dans la monographie manuscrite de l'église, on trouve cette mention singulière : « Dans le pourtour du chœur, un Christ au tombeau, avec la sainte Vierge, saint Joseph, Nicodème et Joseph d'Arimathie, *en vieux style byzantin.* » Il est curieux de voir, qu'au commencement de ce siècle, on qualifiait de sculpture byzantine les œuvres de nos artistes du moyen âge.

Quoi qu'il en soit, le saint-sépulcre de l'église de Sainte-Gudule, grâce au concours pieux des fidèles, dont il fut toujours entouré, échappa à la manie des fabriciens du xviie et du xviiie siècle, qui tendait à remplacer les statues gothiques par des statues conçues d'après les idées de la Renaissance, comme on le fit, par exemple, pour les statues d'apôtres, polychromées du xve siècle, remplacées en 1658.

Le même Mathieu Mattens, que nous avons cité plus haut, reçut, le 12 septembre 1605, une somme de soixante-douze florins du Rhin, *voor de nieuwe gestoelte*, c'est-à-dire pour les sièges de chœur des chanoines. Ces stalles servaient en même temps aux seigneurs du chapitre de la Toison d'or, qui y possédait des sièges, ou formes, *formæ*, ornés de leurs armoiries sculptées en bois, lesquels coûtaient soixante-douze florins chacun. Ces stalles ayant été détruites, lors de la révolution française de 95, elles furent remplacées par celles provenant de l'abbaye supprimée de Forest. Nous ne possédons aucun détail sur la forme et la valeur artistique de ces anciennes stalles qui, jusqu'à la fin du siècle dernier, furent

surmontées de quatre tableaux de l'ancienne école flamande, représentant la vie de sainte Gudule et déjà mentionnés plus haut.

Au-dessus de l'autel, neuf cabinets d'armes des membres de la Toison d'or étaient attachés aux murailles. C'étaient de grands panneaux artistement peints et ornés de bordures; au milieu étaient pendus en trophée la cotte d'armes, le casque, le cimier et le lambrequin; en haut, d'un côté l'épée, de l'autre les gants; au bas, les sceptres et les éperons. On les trouve gravés dans le *Grand théâtre sacré* de Leroy. Les cabinets d'armes, vermoulus depuis longtemps, furent définitivement enlevés en 1756, pour cause de vétusté; les armoiries disparurent, à leur tour, pendant la tourmente révolutionnaire de 95.

Tout le monde sait que les confessionnaux, tels que nous entendons actuellement la facture de ces meubles, n'existaient pas, dans notre pays, avant le commencement du XVIIe siècle. Jusqu'à cette époque, le confessionnal était un simple siége, ou fauteuil à dossier ordinairement élevé, placé dans un endroit apparent de l'église et pourvu, vers le XVIe siècle, de deux agenouilloirs latéraux pour les pénitents.

Dans le tableau de l'arrivée à Rome de sainte Ursule et de ses compagnes, peint sur la châsse de Hans Memling et qui forme le troisième panneau d'un des côtés de cette œuvre remarquable, est représentée l'administration des sept sacrements. Nous y voyons, pour le sacrement de pénitence, le pénitent agenouillé sur le pavé de l'église, à côté du prêtre assis, dans l'action de conférer l'absolution. Une estampe de 1510, représentant également le même sujet, nous montre le prêtre assis sur un siége du style de la Renaissance, à

dossier élevé, pourvu de bras ou accoudoirs et ayant de chaque côté un *hypopodium*, ou petit tabouret sur lequel le pénitent se trouve agenouillé. Dans une gravure de l'*Histoire du très-saint Sacrement de Miracle*, publié par Ydens, en 1605, nous voyons encore Catherine se confessant aux pieds du curé de Notre-Dame de la Chapelle.

Nous possédons une preuve authentique que, avant l'année 1600, les confessionnaux n'étaient pas pourvus d'auvents, ou de parties isolant le pénitent du public par une clôture quelconque placée horizontalement du siège. Ce document, que nous avons publié, dans les *Analectes ecclésiastiques*, d'après l'original conservé aux archives de Sainte-Gudule, a trait à la visite des églises et chapelles de la ville, faite par les délégués de l'archevêque de Malines, Mathias Hovius, et du chapitre de la collégiale de Sainte-Gudule, dans le but de remédier aux dévastations des iconoclastes, dont tous les édifices religieux portaient encore les traces. D'après cette pièce, il est certain que les premiers confessionnaux à parois closes étaient d'origine italienne et avaient été, pour la première fois, recommandés par l'évêque de Verceil et promulgués à l'occasion de la visite ecclésiastique de l'évêché de Come. Mathias Hovius, qui avait remarqué cette innovation en Italie, l'avait trouvée convenable et décente et avait cru utile, lors de la visite que nous avons mentionnée, de prescrire aux personnes qu'il déléguait de veiller à ce que les confessionnaux eussent des espèces de paravents, ou clôtures, non-seulement entre le confesseur et le pénitent, mais aussi entre le pénitent et le public.

Dans les comptes de l'église, il est seulement fait mention,

pour la première fois, de confessionnaux, en 1542; on y relate un paiement fait à un certain André Van Coudenberge, menuisier, pour un confessionnal, *biechtstoele*, ce qui, dans l'étymologie du mot, désigne bien un siège et non l'espèce d'armoire que nous voyons de nos jours. Ce confessionnal fut confectionné par ordre du révérend Martin Cools, pléban, et placé dans le chœur du Saint-Sacrement. Ce même André Van Coudenberge reçut l'année suivante une autre somme, pour avoir placé un amortissement ou enseigne (*berdde*), au-dessus dudit confessionnal.

De là nous arrivons jusqu'en 1545, époque à laquelle on ordonna la confection d'un nouveau confessionnal pour le pléban, aux frais de la fabrique. Nous trouvons, dans un acte daté de 1601, une mention du confessionnal du pléban, placé dans la chapelle du Saint-Sacrement, à propos d'une donation faite par Marthe Ciserans, veuve de Pierre Van Audenacken, à laquelle on accorda l'autorisation de placer près du pilier, *na des plebaens biechtstoel*, un banc de chêne et deux escabeaux de dames, *vrouwe sitplaetsekens*, à la condition qu'elle ferait don à l'église d'un tableau à volets, représentant le jugement dernier, tableau dont nous avons parlé plus haut, à propos des peintures de l'église.

En 1618, Mathieu Mattens reçut cent et quarante florins du Rhin, pour avoir fait un nouveau confessionnal, sans désignation, et une même somme, pour avoir construit celui de M. Paul Hennart; il plaça aussi, la même année, des stalles vis-à-vis de la chaire de vérité

Dans un compte de 1652, on parle de l'octroi d'une sépulture en pierre bleue, placée dans le chœur, entre les confessionnaux de MM. les plébans; ce qui justifie les deux

confessionnaux faits successivement pour les plébans de Sainte-Gudule, en 1542 et 1545.

En l'année 1662, le magistrat de la ville offrit à la collégiale, pour les confessionnaux que l'on voulait établir dans le sanctuaire de Notre-Dame de la Délivrance, une somme de cinq cents florins du Rhin, à la condition qu'on les surmonterait des armoiries de la ville. Ces confessionnaux, au nombre de cinq, furent sculptés par le fameux Van Delen. Maître Sutincks reçut en même temps six cents florins pour les stalles que l'on éleva dans la chapelle de la Sainte-Vierge, et qui ont disparu depuis. Ces confessionnaux se voient encore aujourd'hui dans les chapelles des nefs collatérales de l'église. En 1775, le doyen Steenen chargea Albert Allemans d'exécuter un sixième confessionnal, qui fut placé, la même année, vis-à-vis de l'autel. Ce confessionnal, reconnaissable à son cachet Louis XVI, existe encore également dans l'église.

Malgré ce nombre considérable de confessionnaux, ils ne suffisaient pas aux époques de jubilés ou d'anniversaires; ainsi, nous trouvons, dans les comptes de 1620, une dépense de cent et cinq florins du Rhin, pour la confection de vingt-deux confessionnaux ayant servi pendant le jubilé; ce n'étaient pas là assurément des œuvres d'art.

A diverses époques, l'église de Sainte-Gudule vit ses parois enrichis de mausolées, dont quelques-uns sont d'une grande valeur artistique. A part celui de Jean II, duc de Brabant, et de son épouse, Marguerite d'York, dont nous parlerons ci-après, à propos du lion doré, œuvre de Jean de Monfort, on remarque le tombeau en albâtre et pierre de touche, qui lui sert de pendant et qui fut élevé à la mémoire de l'archi-

duc Ernest, gouverneur général des Pays-Bas et frère de l'empereur Rodolphe, qui mourut en l'année 1695. Ce monument fut érigé aux frais de l'archiduc Albert, de même que celui de Jean II, dont nous venons de parler.

La statue de l'archiduc Ernest, en albâtre, le montre couché sur sa tombe, armé de toutes pièces, l'épée au côté, enveloppé d'un manteau ducal, la tête appuyée sur le coude reposant sur un coussin; ses gantelets et son casque au cimier orné de plumes reposaient à ses pieds; il a le bonnet ducal sur la tête, et pour toute inscription, cette noble et chrétienne devise : *Soli Deo gloria.*

Entre ces deux monuments se trouve la fameuse pierre sépulcrale, en marbre blanc, portant cette inscription si majestueuse dans sa noble simplicité : *Brabantiæ ducum tumulus.* C'est le caveau où sont enterrés ceux des ducs de Brabant qui reposent à Sainte-Gudule. Le premier-né du roi Léopold et de la sainte reine Louise, Louis-Philippe-Victor-Ernest, né à Laeken, le 25 juillet 1853 et décédé le 16 mai 1854, y a été inhumé. Lorsqu'on ouvrit le caveau ducal, pour y déposer le corps du premier prince belge de notre nouvelle dynastie, on dressa un procès-verbal trop curieux pour que nous n'en extrayions pas ici, pour nos lecteurs, les renseignements les plus saillants :

« Le premier duc qui fut inhumé dans ce tombeau est Jean II, mort à Tervueren, prince qui accorda aux Belges de grandes franchises et fit des actions d'éclat; Marguerite d'Angleterre, épouse de Jean II, y fut placée à côté de son mari, en 1318; Philippe Ier y fut déposé en 1340; et le duc Antoine, tué à Azincourt, en 1431. Quelques auteurs disent que Philippe le Bon partagea ce tombeau; on a vivement

conteste le fait; cependant une immense toque, ou turban ducal, ornée de perles, qu'on y a retrouvé, porterait assez à le croire, car elle ressemble beaucoup à la coiffure que Philippe le Bon affectionnait et portait ordinairement. On a également trouvé plusieurs objets d'antiquité assez curieux : un vase en vermeil, haut d'environ neuf pouces et d'une forme assez gracieuse, une épée et un bonnet de velours. Le vase en vermeil était dans une des ouvertures pratiquées dans la paroi du caveau et destinées à recevoir les cercueils; il était enfermé dans une forte boîte de chêne, parfaitement conservée et assujettie avec des clous presque entièrement détruits par la rouille; d'un côté du vase étaient gravées les armes de l'archiduc Ernest d'Autriche; de l'autre, entourée d'une guirlande, se lisait cette inscription : *Dans ce vase est renfermé le cœur du sérénissime prince Ernest, archiduc d'Autriche, duc de Brabant, gouverneur des Pays-Bas, mort à Bruxelles, le* 28 *février* 1595. L'épée et le bonnet, sortis du caveau, se trouvaient sur le cercueil de Jean II, déposé dans ce tombeau le 27 septembre 1312. Cette épée était haute de cinq pieds et demi, dont dix-huit pouces de poignée et quatre pieds de lame; le fourreau, tout en argent doré, avec ciselures, était bien conservé; mais, en voulant tirer la lame hors du fourreau, celle-ci se brisa sous la garde. Cette épée était de l'espèce de celles que les anciens chevaliers ne pouvaient manier qu'à deux mains. Sur la poignée se trouvait sculpté, des deux côtés, le lion du Brabant, surmonté de deux clefs. La lame, longue de quatre pieds, comme nous venons de le dire, avait environ deux pouces de large et un demi-pouce d'épaisseur sous la garde, qui était formée par la figure d'un

ange étalant ses ailes d'environ neuf pouces de chaque côté de l'arme.

» L'étoffe du bonnet, qui était très-ample, était rongée de vers en plusieurs endroits; on ne pouvait plus en distinguer la couleur primitive; mais elle était surchargée de broderies et de perles fines. Sur la face antérieure du bonnet se voyait notamment la figure de l'Esprit-Saint, brodée tout entière en perles de grand prix.

» Tous ces objets, après une restauration sérieuse, furent remis dans le tombeau des ducs de Brabant, avant l'inhumation du prince royal, qui eut lieu le 24 mai 1854. »

Trois remarquables mausolées d'hommes d'État du XVIIe siècle, en marbre blanc et noir, occupent toute la paroi gauche de la chapelle du très-saint Sacrement de Miracle; ce sont ceux de Louis-Alexandre Schokaert, comte de Tirimont, baron de Gaesbeek, conseiller du conseil privé et antérieurement trésorier de sa Majesté Impériale, aux Pays-Bas, décédé en cette ville, le 8 mai 1708, de son épouse, dame Jeanne-Philippine-Françoise de Trazegnies, baronne de Gaesbeek, qui trépassa le 15 décembre 1701, et de deux membres de la famille de Roose; le premier, qui est celui de Pierre Roose, chevalier de la Toison d'or, décédé à 87 ans, le 27 avril 1675, est artistement sculpté en marbre blanc et noir par François Langmans; on y voit la statue de Pierre Roose agenouillé sur le cénotaphe, orné de ses armoiries et des quartiers d'alliance de sa famille; le second est celui de son petit-fils, Pierre-Ferdinand Roose, baron de Bouchout, décédé le 26 novembre de l'année 1700. Le sujet de ce mausolée, artistement exécuté par Jean-Pierre Baurscheit, représente le buste de ce seigneur, soutenu par le

Temps, entouré d'une foule d'emblèmes ingénieux et timbré de l'écusson polychromé de la famille Roose.

Contre le mur du transept, vis-à-vis de l'autel du très-saint Sacrement de Miracle, sont la tombe et le cénotaphe du savant docteur Corselius, mort en 1676; la tombe était jadis surmontée du tableau des cinq saints que l'on invoque dans les maladies contagieuses : saint Christophe portant l'enfant Jésus et traversant une rivière, saint Sébastien, saint Joseph, saint Laurent et saint Roch. Au fond du chœur, devant l'autel, se remarque une dalle en marbre blanc, portant cette simple inscription : *Monumentum Belgii gubernatorum;* elle recouvre le caveau dans lequel furent inhumés : en 1621, l'archiduc Albert, en habit de récollet et, en 1633, l'infante Isabelle, sa veuve, en costume de religieuse de l'ordre de Sainte-Claire. On y inhuma dans la suite : Joseph-Ferdinand de Bavière, décédé en 1699 ; Marie-Anne d'Autriche, avec le fils qu'elle venait de mettre au monde et qui causa sa mort en 1744, et enfin, le prince Charles de Lorraine, mort à Bruxelles en 1780.

La petite chapelle des mariages ou de Sainte-Marie-Madeleine contient à droite et à gauche, des deux côtés du demi-octogone, et placés à la hauteur des verrières données par la famille de Mérode, deux monuments sépulcraux en style Rubens. Celui de droite a été érigé à la mémoire d'Engelbert Della Faille, baron d'Esteinpuiz, et de dame Adrienne Maes, son épouse; celui de gauche a été élevé à la mémoire du fondateur de la chapelle, Jean-Baptiste Maes, seigneur de Steenkerke, chevalier de l'ordre militaire de Saint-Jacques, président du conseil d'Etat, et de dame Pauline Schoyte, sa femme.

Au fond de la même chapelle se trouve un autel surmonté d'un retable qui nous offre un des spécimens les plus curieux de cette combinaison italienne de marbre et d'albâtre, que l'on admire à une foule de monuments du même genre élevés à l'époque de la Renaissance aux Pays-Bas.

L'ordonnance du retable de la chapelle de la Madeleine ressemble beaucoup, comme masse, à celle du monument de Flaminius Garnier, à l'église de Notre-Dame, au Sablon, et à l'œuvre splendide, sculptée en 1555 par Jean Mone, que l'on voit sur le maître-autel de Notre-Dame de Hal. Nous signalerons particulièrement, dans les portiques qui encadrent les bas-reliefs du retable de la chapelle de la Madeleine, une délicatesse de ciseau et une hardiesse dans le jet des draperies qui ne peuvent être que le résultat d'études italiennes, faites par son auteur. Les gracieuses petites colonnes qui enferment les portiques sont ornées de têtes d'anges et d'arabesques. Les deux ordonnances des portiques sont surmontées d'une troisième en amortissement, du goût le plus pur et le plus gracieux, rappelant le retable de Braine-le-Comte, qui semble toutefois appartenir à une époque de transition un peu antérieure.

Il n'est pas inutile de faire remarquer ici que ces grands retables d'autel, formés d'ordres étagés, succédèrent directement à nos retables en peinture et en haut-relief de l'époque ogivale, dont l'adoration de l'Agneau, à Gand, et le fameux retable des Machabées, au musée de la porte de Hal, peuvent nous donner une juste idée. Nous pouvons déduire de là que l'art de la Renaissance, pour s'implanter chez nous, eut besoin de s'assimiler les formes générales et les grandes lignes des œuvres élaborées par les vieux

maîtres qui suivaient les traditions du grand art du moyen âge.

La chapelle de la Sainte-Vierge contient à son tour quatre tombeaux remarquables : sous celui du côté de l'épître est inhumé le comte d'Isenburg, grand bienfaiteur de l'église, qui lui fit cadeau de l'autel d'ordre corinthien, en marbre noir et bleu, sculpté par J. Voorspoel, disciple du fameux Duquesnoy. Cet autel, jadis orné du tableau de l'Assomption, peint par Jean-Baptiste de Champaigne, se voit actuellement au musée de Bruxelles. Le comte d'Isenburg enrichit encore notre collégiale d'une cloche, d'une clôture en balustres de bronze et de plusieurs autres œuvres d'art ; son tombeau, très-artistement construit en marbre blanc et noir, représente le comte en grandeur naturelle, accompagné de plusieurs figures allégoriques et des quartiers de sa famille.

Le second, du côté de l'évangile, est également en marbre et sculpté par Jean Van Delen, l'auteur des remarquables statues d'apôtres et de celle du Sauveur, déjà mentionnées plus haut. Ce mausolée représente Jacques Dennetières, baron de la Berlière, et Philippe-François Dennetières, marquis de Mottes, qui y furent inhumés : le premier en 1677 et le second l'année suivante.

Les deux autres mausolées de la chapelle de Notre-Dame de la Délivrance sont modernes : le premier, sculpté par Joseph Geefs, a été élevé à la mémoire du comte Frédéric de Mérode, blessé mortellement à l'attaque du pont de Berghem, près d'Anvers, le 24 octobre 1830 ; le second, exécuté en 1865 par M. Fraiquin, a été érigé en souvenir du comte Félix de Mérode, ancien membre du Congrès national et l'un de nos hommes d'État les plus éminents.

Un dernier mausolée a été érigé, en 1846, par le gouvernement à la mémoire du chanoine Pierre-Joseph Triest, le Vincent-de-Paul de la Belgique. Ce monument, qui occupe la première chapelle du collatéral sud, a été exécuté par M. Simonis, sculpteur à Bruxelles.

Deux nouvelles œuvres d'art sont encore venues enrichir, dans ces derniers temps, notre antique collégiale de Sainte-Gudule : nous voulons parler de l'autel en bois de chêne, sculpté en 1849, par les frères Goyers de Louvain, et qui orne la chapelle du très-saint Sacrement et du nouveau chemin de la Croix, dont les riches stations exécutées en marbre blanc sont placées sur les côtés des chapelles collatérales des nefs. Nous ne pouvons, en terminant cet article, ne pas dire un mot de cette dernière œuvre que nous admirons véritablement. Ces stations, présents de familles chrétiennes, ont été confiées au talent remarquable d'un élève du célèbre Lambert Godecharles, M. Pierre Puyenbroeck, de Louvain, sculpteur à Bruxelles. Nous félicitons hautement cet artiste pour le sentiment chrétien qu'il a su imprimer à son œuvre et pour les qualités plastiques par lesquelles elle se distingue. Quelques-unes de ces stations sont de véritables chefs-d'œuvre et méritent de figurer à côté des plus nobles productions des artistes de l'heureuse époque où la foi et le talent marchaient de pair et avaient réussi à produire les œuvres grandioses qui nous étonnent encore aujourd'hui.

Ces stations sont chacune d'un seul bloc de marbre de Carrare et sont enfermées dans un encadrement en pierre de Caen, soi-disant gothique, surmonté d'une croix de pierre sculptée, œuvre malheureuse et indigne d'enchâsser les

magnifiques reliefs en haute-taille et presque en ronde-bosse, qui y représentent les différentes scènes du drame sublime de la voie douloureuse.

V

DINANDERIES.

De tous les objets de la collégiale de Bruxelles, que l'art rendait précieux, les œuvres des anciens maîtres, en métal, furent ceux qui eurent le plus de peine à traverser la terrible époque de l'invasion des sans-culottes; les châsses, les lutrins, les fonts baptismaux, les balustres et les clôtures de bronze des chapelles, la couronne de cuivre devant le jubé, celle fondée, en 1651, par le chanoine de Hovyne, le devant d'autel en argent, le tabernacle de même métal, la couronne et les cierges de Jean Bout, les vingt et une lampes qui ornaient le chœur, en un mot la presque totalité des œuvres en metal ont été fondues et portées à la monnaie, sans qu'il en soit resté des traces. La châsse de sainte Gudule, où ses restes vénérés reposaient, depuis l'année 1047, exposés au milieu du maître-autel, fut brisée et foulée aux pieds, avec son contenu, par les soldats huguenots, qui, après cette profanation, se hâtèrent de faire leur butin des débris de ce monument qu'ils vendirent aux juifs, toujours prêts à recéler le produit de semblables larcins.

En 1621, le célèbre architecte Jacques Francart dessina un grand et un petit lutrin pour le grand chœur. Ces lutrins furent coulés en cuivre par Jean-Jacques Van den Broeck,

geelgietere, demeurant *op t' Koperbeke* (Cantersteen); il reçut pour le grand lutrin, qui était un aigle éployé à double chef, quatre cent et deux florins du Rhin et pour le petit cent et sept.

On voyait jadis au milieu du chœur, actuellement à gauche ou du coté de l'évangile, un mausolée en pierre de touche, érigé par l'archiduc Albert à la mémoire des ducs de Brabant, Jean II et Antoine de Bourgogne, et sur lequel est couché un lion en cuivre doré au feu, appuyant la griffe sur l'écu de Brabant. Ce lion pèse six mille livres; il a été coulé en 1610 par le célèbre fondeur Jean de Monfort et redoré, un siècle plus tard, par Josse Vanden Achter. Ce Jean de Monfort fut anobli par Philippe IV, roi d'Espagne. Otto Venius, dans la préface de ses emblèmes héroïques, qu'il lui dédia, le félicite d'avoir montré un talent hors ligne dans les médailles et effigies des rois d'Espagne et archiducs, nos souverains-princes « dont les reliefs ayant bossements ont été estimés les premiers de notre siècle, en leur curieuse et naïve ressemblance, si bien que personne, jusqu'à présent, n'est arrivé à une telle perfection. » Cet artiste était conseiller et maître général de la junte des monnaies des Pays-Bas et aposentador du palais de l'infante Isabelle, et ce fut à la sollicitation de cette princesse qu'il fut anobli, comme nous venons de le dire.

En 1601, la fabrique paya deux cent cinquante-trois florins du Rhin à Hans Canthals, pour la confection de huit chandeliers en fonte de cuivre, avec leurs piédestaux, pesant ensemble six cent et trente-quatre livres, à huit sous la livre, et commanda à Joos Van den roeck six chandeliers à pieds, destinés au chœur.

En 1646, le chanoine Daniel Pynbroeck fit don à l'église d'une couronne de cuivre, pouvant porter quatorze cierges, et, en même temps, de quatorze chandeliers de fonte de cuivre, qui furent placés sur la poutre de l'arc triomphal du jubé.

En 1650, comme l'ancienne *corona lucis* de fer, soit qu'elle fût mal construite, soit qu'elle fût usée, déversait sur les chanoines une pluie de suif ou de cire, le chapitre fit confectionner une grande couronne de lumière, en forme de diadème impérial, qui fut placée depuis devant le jubé.

Outre son entrée principale, qui était sous le jubé, le chœur de l'église avait encore des entrées latérales, dont les portes étaient garnies de balustres de cuivre; ceux-ci ne portaient aucune inscription; mais sur les piliers joignant à la porte, du côté de l'évangile, on voyait inscrits les noms des donateurs. Ces balustres étaient au nombre de vingt-trois et portaient les dates de 1610 et 1611.

Au milieu de la chapelle du très-saint Sacrement pendait jadis une très-belle et très-grande couronne de cuivre à douze branches, qui fut, conjointement avec plusieurs autres objets d'art, donnée par le chanoine de Hovyne, décédé en 1641, pour y brûler perpétuellement une lumière en l'honneur du vénérable trésor qui y était abrité. Cette particularité nous est révélée par l'épitaphe même de ce généreux bienfaiteur de l'église.

En 1468, Gilles Vander Goten, forgeron, reçut deux cent et cinquante-deux livres de change pour une grille placée devant le chœur du très-saint Sacrement, et pesant deux cent et cinquante-deux livres. Cette grille était en cuivre ouvragé, comme le prouve un compte de 1491, où

l'on relate une somme dépensée pour le nettoyage du *lattoenen werk*, devant l'autel.

Avant la révolution de 1795, toutes les chapelles étaient clôturées par des balustres de bronze, donnés, à différentes époques, par des marguilliers, des nobles et des membres du chapitre; ceux de la première chapelle, dédiée à saint Michel, et où se trouvait la fameuse chute des anges de Bernard Van Orley, furent donnés en 1714 et 1716 par les maîtres de la fabrique; ceux de l'autel de Saint-Eloy le furent, en 1769, par l'abbaye d'Afflighem; ceux de l'autel de Saint-Sébastien, élevé par le doyen Martin Prats, depuis évêque d'Ypres, furent un don de la dernière abbesse de Forest, dame Marie-Joseph de Bouzies de Rouveroy, dont la pierre tombale est conservée au musée de Bruxelles. Les piliers de bronze de l'autel de Saint-Jean-Baptiste, que François Colma avait fait construire en 1660, avaient été donnés, en 1770, par Séraphine Snoy, abbesse de la Cambre; ceux qui clôturaient la chapelle où se trouvait l'autel du Saint-Sauveur l'avaient été, la même année, par Agnès Haegens, abbesse de Roosendael; et ceux de l'autel de Saint-Servais l'avaient été bien antérieurement, en 1662 et 1674, par divers chevancheurs ou messagers de sa Majesté Catholique. Un nommé Jean-Louis Salomon donna, en 1670, les balustres de cuivre clôturant la chapelle des Saints-Cosme et Damien. La clôture en bronze de l'autel du saint Nom de Jésus, dans la chapelle de Sainte-Elisabeth, fut donnée par le monastère de Val-Duchesse, et portait cette inscription : *Monasterium Vallis-Ducissæ, prope Ouderghem, dono dedit* 1769. Enfin, la nouvelle chapelle de Notre-Dame était clôturée par des balustres semblables, données en 1655 et en

1659 par le conseil privé, la chambre des comptes, le magistrat de la ville de Bruxelles et par d'autres personnes encore, dont les noms et les armoiries se voyaient à la base des balustres; il y en avait dix-sept à l'entrée de la chapelle donnant dans le transept, et soixante-trois du côté du circuit du chœur.

Comme on le voit par l'énumération qui précède, l'église de Sainte-Gudule était abondamment pourvue de dinanderies de tous genres; qu'on y joigne la cuivrerie ordinaire, les nombreuses plaques armoriées et les ornements des pierres sépulcrales, on arrivera à un total considérable de quintaux de métal, et l'on ne sera pas étonné si les sans-culottes de 95, étouffés d'assignats, n'en laissèrent pas même un échantillon.

VI

ORFÉVRERIES.

Avant la révolution du dernier siècle, la collégiale de Sainte-Gudule possédait un riche et incomparable trésor en faits d'objets d'orfévrerie. Si elle n'avait pas un *palla d'oro*, comme Saint-Marc, à Venise, ou comme celui conservé dans le trésor de la cathédrale de Bâle, et qui figure actuellement au musée de Cluny, à Paris, on remarquait dans la chapelle de la Madeleine, sépulture de la noble famille Maes, qui, avec l'agrément du chapitre, était desservie par des prêtres de l'Oratoire, un *antipendium* d'argent, déjà mentionné par le chancelier Christyn, dans sa *Basilica Bruxellensis*. Nous manquons toutefois de renseignements positifs sur la date à

laquelle remontait la confection de ce devant d'autel et sur le style dans lequel il était conçu. Nous pouvons cependant préjuger, sans grande présomption, qu'il était probablement exécuté au repoussé, ainsi que le furent la plupart des *palliato* conservés précieusement dans nos cathédrales du moyen âge.

Dans cette même chapelle de la Madeleine, abrité par un beau tabernacle ou reposoir construit en marbres de différentes couleurs et orné de sculptures, se voyait un ostensoir en forme de tour. D'après un inventaire manuscrit, appartenant aux archives de l'église, ce fut une rare pièce enlevée à la fureur des iconoclastes et conservée très-religieusement jusqu'à la fin du dernier siècle.

Il y avait autrefois devant l'autel de Notre-Dame, dans le chœur de la Sainte-Vierge, six grandes lampes d'argent, pour le luminaire desquelles il existait diverses fondations. Ce nombre était peu considérable en présence des seize lampes de même métal, qui pendaient jadis devant l'autel du très-saint Sacrement et dont la plus considérable et la plus riche fut volée, en 1712, en même temps qu'une de moindre dimension et de moindre prix, sans qu'on pût jamais découvrir le coupable. Outre ces seize lampes d'une grande richesse et d'une grande beauté, la chapelle du Saint-Sacrement possédait encore deux lustres magnifiques, en verre de Venise du plus haut prix et de la plus rare perfection, donnés, en 1626, par le chanoine de Hovyne, en même temps que la grande couronne de bronze, dont nous avons déjà parlé.

Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, à la demande de laquelle la procession solennelle, qui se fait tous

les ans, au mois de juillet, fut instituée en 1529, fit present au très-saint Sacrement de la plus grande partie de ses joyaux les plus précieux. Il existe deux inventaires de ces joyaux, avec leur évaluation faite en 1654 et en 1702. En 1654, ces joyaux étaient sous la garde d'un certain prêtre, nommé Tichon, qui nous en a laissé l'inventaire. On y parle des deux moutons d'or, de la bague émaillée en forme d'un S, percée d'une flèche et ornée de soixante diamants. Les perles et les pierreries précieuses abondent dans cet inventaire. On y trouve encore mentionnés les trois couronnes d'or, le manteau du ciboire enfermant les hosties miraculeuses, plusieurs couronnes dont une impériale, une grande croix d'argent et une foule d'autres objets précieux. L'inventaire de 1702 nous rapporte que la triple couronne et le manteau furent estimés, le 26 juin 1619, à la somme de seize mille quatre cent quarante-quatre florins de Brabant et quinze sous. On y trouve la plupart des joyaux de 1654, plus quelques nouveaux, comme le portrait de saint Jean-Baptiste, orné de rubis et un grand nombre de diamants donnés, entre autres par la douairière Huwens.

Nous venons de parler de la triple couronne qui ornait l'ostensoir du nouveau tabernacle d'argent massif, fruit de la piété des habitants de Bruxelles, qui avaient donné de l'argenterie et des sommes en monnaie pour sa confection. Ce tabernacle a disparu. On y lisait autrefois : *D. O. M. populi Bruxell. pietas d. c.* De côté sur les colonnes se trouvaient les noms des maîtres de fabrique pour lors en fonction. La triple couronne d'or, enrichie de diamants et de pierres précieuses et le petit voile ou manteau, garni de perles fines et servant à couvrir la monstrance, furent travaillés, de

même que le superbe ornement d'autel, donné le 1er juillet 1615, des propres mains de l'infante Isabelle et de celles de ses dames d'honneur.

Les jours de grandes fêtes, on pendait devant l'autel du très-saint Sacrement une couronne impériale d'argent, sur laquelle étaient figurés douze empereurs d'Autriche. Une longue inscription se lisait à l'intérieur de cette couronne qui fut donnée, en 1658, par Philippe Leroy, seigneur de Ravels, et son fils Jacques. Les maîtres de la fabrique dressèrent acte de cette donation, que l'on trouve tout entier dans Rombaut, firent chanter une messe solennelle en actions de grâces et ordonnèrent qu'une messe basse serait dite annuellement et à perpétuité, en mémoire des donateurs. Inutile de dire que cette couronne a disparu avec tout le reste; mais on possède encore aujourd'hui la croix en diamant qui entourait les saintes hosties miraculeuses et qui fut estimée, dans l'inventaire fait, le 26 juin 1619, par Jean Junel et George De Koevere, joailliers, à la somme de trente-cinq mille deux cent cinquante et deux florins, y compris le manteau et les couronnes, dont nous avons déjà parlé.

Le cardinal infant Ferdinand d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, pour l'entrée duquel Rubens fit la splendide décoration de ses arcs de triomphe, fit don, en l'année 1637, à l'église de Sainte-Gudule, pour être placée devant le chœur du très-saint Sacrement, d'une balustrade d'argent, qui fut remise par l'internonce Vincent Santi, abbé de Saint-Jean-Baptiste. Les trente-six balustres composant cette riche clôture étaient en bois de chêne, revêtu de fortes plaques d'argent repoussé.

La tradition rapporte que des marins assaillis par une

tempête et sur le point de sombrer firent vœu d'offrir au très-saint Sacrement, s'ils étaient sauvés, l'image de leur navire, en pierres précieuses ; aussitôt qu'ils furent à terre, ils s'empressèrent de réaliser leur promesse et le bateau qu'ils donnèrent à cette occasion était tout de diamants.

Nous devons mentionner encore l'autel que, sans preuve aucune, on attribuait jadis à Rubens et que, depuis l'année 1670, l'on plaçait devant le grand chœur, lors de la fête du très-saint Sacrement de Miracle. Les ornements étaient d'une grande richesse ; le fond, resplendissant d'or, d'argent et de pierreries, était tapissé d'une étoffe d'or fin, prise sur les Turcs, à la bataille de Lépante. Ce drap était garni de longues franches en or et avait deux cents aunes ; il était d'une si grande valeur que, chaque fois qu'il avait servi, tous les morceaux en étaient mesurés et vérifiés séparément ; précaution inutile, car, malgré toute la surveillance que l'on exerçait, il y manquait toujours quelque chose. Les galeries formant le tour du dôme qui surmontait cet autel étaient ornées d'une balustrade en or et en argent. L'autel portait douze chandeliers et une croix de sept pieds, en argent massif ; entre chaque chandelier, il y avait un reliquaire de vermeil, enrichi de pierreries ; au milieu resplendissait le riche tabernacle offert en 1755.

Avant 1820, l'ostensoir ou monstrance du très-saint Sacrement de Miracle était en bois et sans pied, par suite des dilapidations exercées par les sans-culottes. Le chanoine Sotteau, doyen de Sainte-Gudule, en fit faire un en cuivre doré, à l'occasion du jubilé de ladite année : c'est celui qui sert tous les jours pour l'exposition du très-saint Sacrement, dans la chapelle de ce nom. En 1857, le conseil de fabrique

en commanda un de grande dimension à l'orfévre Fortmer, de Prague. Cet ostensoir, en style ogival, est en vermeil, avec pied, et orné de six petites chapelles dans lesquelles sont les patrons de la famille d'Arenberg, qui a fait cadeau de cette belle pièce d'orfévrerie à l'église ; sa hauteur est d'environ cinq pieds ; sa largeur d'un pied et demi ; il pèse vingt-huit livres ; trois couronnes superposées et enrichies de pierreries et de perles fines s'échelonnent et le terminent ; au milieu de la dernière couronne est un petit bateau d'environ six centimètres de hauteur sur une largeur de quatre, en or et en diamants. Ce petit bateau, malheureusement médiocre de facture et beaucoup trop moderne comme dessin, a été donné par la duchesse d'Arenberg, en 1843, pour remplacer l'ancien, perdu pendant les troubles de la grande révolution française. L'ostensoir, que nous venons de décrire a coûté vingt-cinq mille cinq cents francs, y compris le petit bateau ; il est conservé à la sacristie d'où on le retire pour l'exposer lorsque doit avoir lieu la procession du très-saint Sacrement, le dimanche qui suit le 15 juillet de chaque année.

Onze lampes en vermeil sont placées circulairement aujourd'hui, aux jours de grande fête, en face de l'autel du très-saint Sacrement de Miracle ; elles ont été données par la confrérie du même nom, primitivement érigée en 1629 et rétablie en 1861 par Son Eminence le cardinal Engelbert Sterckx. Une pieuse et noble famille a fait don d'un capital pour l'entretien à perpétuité de la lumière de ces lampes.

Outre les objets d'orfévrerie dont nous venons de parler, l'antique collégiale de Sainte-Gudule possédait encore anciennement un nombre considérable de calices, de ciboires,

de burettes, d'encensoirs, de navettes et d'autres vases en or et en argent à l'usage du culte. Le document relatif à la visite des églises et des chapelles, qui eut lieu en l'année 1600, par ordre de l'archevêque de Malines, Mathias Hovius, et que nous avons déjà cité à propos de confessionnaux, signale plusieurs de ces objets échappés aux recherches des partisans de la réforme, lors du pillage des églises. Cela nous explique, ce qui d'ailleurs est un fait avéré pour tout le monde, comment les orfévres et les joailliers de ces temps reculés pouvaient trouver dans la piété seule des fidèles un moyen d'organiser les vastes corporations dont le nombre et la puissance nous étonnent aujourd'hui.

VII

TAPISSERIES.

Outre la magnifique étoffe conquise sur les Turcs à la bataille de Lépante et à laquelle, comme nous l'avons dit plus haut, il manquait toujours quelque chose, l'église possédait jadis de riches et superbes ornements sacerdotaux.

M. Ch. Piot, dans un remarquable travail relatif à quelques brodeurs belges du xve et du xvie siècle, et publié dans les *Bulletins des Commissions royales d'art et d'archeologie*, mentionne des vêtements sacerdotaux exécutés pour l'église de Sainte-Gudule et ornés de médaillons retraçant des scènes empruntées à l'histoire du saint Sacrement de Miracle. Ces ornements, dont une chape sert encore aujourd'hui aux jours de grandes cérémonies, furent brodés par Barthélemy Van-

denkerkhove de Bruxelles et servirent de modèles à ceux que l'abbé du monastère d'Averbode commanda, en 1564, à Jean Scherniers, artiste-brodeur de Lierre. Les figures, comme le dit l'auteur précité, révèlent tous les caractères de l'école flamande, tant pour le style que pour le modelé; les accessoires appartiennent au style de transition, où le plein-cintre romain se para de l'ogive et des riches ornements de l'époque antérieure.

L'église de Sainte-Gudule conserve encore aujourd'hui quelques ornements sacerdotaux du XVIIe et du XVIIIe siècle; mais ce qu'elle possède de plus curieux en ce genre, c'est une chasuble et une chape, données par les archiducs Albert et Isabelle et dont le fond de drap d'or fut confectionné avec une étoffe enlevée à la tente du Grand Turc, au siége de Vienne. On admire encore de nos jours un ornement complet, présent de l'impératrice Marie-Thérèse, et qui servit, pour la première fois, lors du service solennel de François de Lorraine.

Nous savons, par l'inventaire dressé en 1624 par le notaire Van der Perre, de Bruxelles, à l'intervention des marguilliers, que l'archiduchesse Isabelle donna encore pour l'autel du grand chœur un tapis de Turquie, genre Smyrne, dont on ne put se servir parce qu'il était deux fois trop grand; il était, paraît-il, d'un prix inestimable.

De tout temps, l'église de Sainte-Gudule a été riche en tapis de haute lice. L'usage de pendre des tapisseries, *behangsels*, et d'en orner le chœur, l'autel et même les nefs, est très-ancien aux Pays-Bas, où cette industrie prit naissance et se développa beaucoup plus que dans les contrées voisines. Lorsque sortait la procession solennelle, la plupart des

familles riches ornaient de tapisseries non-seulement leurs façades, mais aussi celles des voisins moins fortunés de la rue où ils habitaient. Nous trouvons dans un compte de 1501 une certaine somme affectée à rémunérer les ouvriers qui avaient tapissé dans l'intérieur de l'église, c'est-à-dire l'avaient décorée de tableaux à l'aiguille, à l'occasion de la fête du très-saint Sacrement; les fabriciens furent en outre, pour les rémunérer de ce travail, autorisés à vendre sur pied vingt-cinq hêtres de la forêt de Soignes.

En 1630, les mêmes comptes établissent une somme réservée à Jean Petiteuer, pour avoir livré des tapis, et à Jean Van Ophoven, pour les avoir pendus et dépendus. Les comptes de 1328 nous apprennent qu'on dut consacrer une certaine somme pour resarsir les tapisseries de l'histoire de Troyes, lesquelles avaient été déchirées précédemment. Dix ans plus tard, en 1538, Laurent de Blyoul fit don à l'église de Sainte-Gudule de six pièces de tapisserie, représentant les sept péchés capitaux. On trouve plus loin dans les comptes que Henri Van Zuene reçut une somme assez ronde pour avoir tendu de velours noir l'autel, orné magnifiquement de cinq statues : Jésus crucifié, la sainte Vierge, saint Jean, saint Martin et sainte Ursule.

En 1539, les comptes de la fabrique relatent une dépense pour deux pièces de tapisserie, ayant toutes deux pour sujet un épisode de l'histoire du très-saint Sacrement de Miracle.

Environ vers le même temps, Messire Jean de Blyoul, mort en 1542, chevalier et seigneur du Sart, fit faire deux grandes pièces de tapisserie de haute lice « esquelles est représentée une partie de l'histoire du très-saint Sacrement de Miracle....., donna un bassin d'argent et fit une fondation

d'un cierge qui y serait mis ardent jour et nuit. » Ces deux tapisseries, dont l'une représentait le poignardement des saintes hosties consacrées et l'autre le supplice des juifs sacriléges, portaient les armoiries de la famille de Blyoul, ainsi que de longues inscriptions que Rombaut a eu la patience de nous transmettre.

En 1543, on répara lesdites tapisseries. En 1587, on trouve, dans les comptes de la fabrique, une somme pour solder une fourniture de trois cents clous destinés à fixer sur des rouleaux neufs les tapisseries que l'on avait l'habitude de déployer dans le pourtour du chœur. En 1601, la fabrique commanda à Pierre Van der Guchte, habile tapissier de Bruxelles, une tapisserie destinée au jubé; il reçut de ce chef une somme de cent et quatre-vingt-quatre florins du Rhin.

Les tapisseries, si généreusement données par Laurent de Blyoul, furent lacérées et détruites, lors du pillage de l'église pendant les troubles religieux, qui, principalement en l'année 1579, causèrent tant de mal à nos édifices religieux. Longtemps l'église fut privée de ces tableaux qui servent si avantageusement à lui donner un air de fête. Heureusement il se trouva un bourgeois généreux, Nicolas Luyckx, qui fit don à la collégiale, en 1770, de deux nouvelles tapisseries, représentant l'une la profanation des saintes hosties et le miracle du Sang divin; l'autre la remise de la croix, ornée de diamants, à l'archevêque de Malines, Jean Hauchin. En 1785, le chapitre en fit confectionner quatre autres qui sortirent, comme les premières, de la fabrique de Nicolas Van der Borght, à Bruxelles; elles coûtaient chacune cent louis et sont encore exposées de nos

jours, dans le chœur, à l'occasion de toutes les cérémonies officielles de l'église.

Bien que ces tapisseries appartiennent à la dernière période de notre école de tapissiers bruxellois, les fortes traditions conservées de père en fils et transmises à travers plusieurs générations, comme nous l'ont prouvé nos recherches sur les anciennes tapisseries de Bruxelles, dont la famille d'Arenberg possède encore de nombreux et magnifiques spécimens, en font des œuvres recommandables à plus d'un titre, tant pour la régularité du tissage que pour l'heureuse variation, l'entente des nuances et l'harmonie générale des couleurs. Ces tapisseries ont été intelligemment restaurées il n'y a pas bien longtemps.

TRÉSOR ARTISTIQUE

DE

L'EGLISE DE NOTRE-DAME, AU SABLON.

AVANT-PROPOS.

L'origine de l'église de Notre-Dame, au Sablon, comme celle de la plupart de nos monuments et de nos institutions, a pendant longtemps servi de thème à l'imagination féconde de nos historiens et de nos chroniqueurs. Tandis que quelques-uns d'entre eux attribuaient la fondation de ce remarquable édifice aux habitants ou au magistrat de Bruxelles, d'autres, entrainés par le prestige inséparable de tout ce qui est grand et glorieux, la rattachèrent au brillant fait d'armes de Woeringen, qui valut, en 1288, au duc de Brabant, Jean Ier, le victorieux, la possession du Limbourg. Mais, de nos jours, grâce à des recherches intelligentes et à des découvertes heureuses, toutes ces diverses attributions, ainsi que les circonstances plus ou moins ingénieuses qu'elles ont fait naître, ont été trouvées erronées et reléguées comme telles au nombre des fabliaux et des légendes qui ont, pendant plusieurs siècles, défrayé nos chroniques communales.

Une charte conservée aux archives des hospices et secours de Bruxelles, et que nous avons publiée dans les *Analectes ecclésiastiques*, nous fournit, au sujet de l'origine de l'église de Notre-Dame, au Sablon, tous les renseignements désirables. Par cet acte daté du mois d'avril 1504, la mère supérieure, les sœurs et les frères de l'hôpital Saint-Jean, au marais, à Bruxelles, cèdent à la grande gilde de l'arbalète une partie d'un terrain situé hors des murs de l'enceinte primitive de Bruxelles, à l'endroit appelé de *Saedelwech*, le chemin au sable, et qui, depuis environ quatre ans, leur servait de cimetière, pour y construire une église ou chapelle en l'honneur de la sainte Vierge. Cette concession eut lieu du consentement de Gérard, abbé de Dilighem et proviseur de l'hôpital, ainsi que de celui des mambours préposés à l'administration de cet établissement.

Les frères et les sœurs déclarent formellement dans cet acte, que la cession de cette partie de terrain est faite aux arbalétriers à titre purement gratuit et, pour corroborer cette disposition, ils s'engagent à ne jamais élever aucune prétention sur les biens que l'église ou la chapelle pourrait acquérir par testament, par procédures, par aumônes ou offrandes, ou par tout autre moyen. Cependant, malgré cette déclaration bien explicite de gratuité de la part des cessionnaires, nous trouvons que la charte comporte deux réserves en leur faveur : il y est stipulé d'abord, que les personnes qui viendraient à décéder à l'hôpital pourront être inhumées dans le terrain adjacent à l'église ou à la chapelle mentionnée ; ensuite, que si après l'achèvement de l'édifice, lorsqu'on aurait satisfait à tous les engagements contractés pour la construction, il restait encore des fonds disponibles, ceux-ci

devraient être affectés à secourir les pauvres de l'hôpital. Pour mieux assurer l'exécution de cette dernière clause, on convint que les offrandes faites en vue de la construction de l'église ou de la chapelle seraient déposées entre les mains de deux proviseurs, lesquels, nommés par les échevins de Bruxelles et par la gilde des arbalétriers ou du grand-serment, devaient également se charger d'appliquer les fonds dans l'intérêt de l'édifice à construire. Les arbalétriers s'engageaient, de leur côté, à léguer à l'église ou à la chapelle leur arbalète avec ses accessoires, ou sinon dix escalins de Brabant.

Pour corroborer les dispositions qui précèdent, les préposés à l'administration de l'hôpital et les membres de la grande gilde prièrent Jean II, duc de Brabant, de revêtir cet acte de son sceau. Le prince accéda à cette demande. L'abbé de Dilighem, les sœurs et les frères de l'hôpital, ainsi que leurs mambours, y attachèrent également leurs sceaux respectifs ; le premier en signe d'assentiment, les autres en témoignage de l'irrévocabilité de leurs décisions.

Ce document nous démontre donc à l'évidence que l'église de Notre-Dame, au Sablon, n'a pas eu pour fondateur le duc de Brabant, Jean Ier, tué dans un tournoi, le 3 mai 1294, c'est-à-dire dix ans avant la cession du terrain affecté à la construction de l'église. Il conste également, par le même acte, que l'on ne peut attribuer la fondation de cet édifice au duc Jean II, son fils. La charte, en effet, ne le mentionne qu'en tant qu'il corrobore les engagements contractés. D'ailleurs, nous y lisons que les ressources nécessaires à la construction de l'église devaient provenir des aumônes ou des offrandes faites par les fidèles. Quant aux

rapports qui pourraient exister entre la fondation du sanctuaire de Notre-Dame, au Sablon, et la bataille de Woeringen, l'acte d'octroi n'en fait aucune mention. Au surplus, les vers de la chronique de van Heelu, sur lesquels certains auteurs s'appuient pour établir cette connexité, ne se rapportent en aucune façon aux membres de la grande gilde de l'arbalète, et ne peuvent, partant, servir d'argument pour démontrer qu'ils ont pris une part active à ce glorieux fait d'armes.

Le projet formé par la principale milice bourgeoise de Bruxelles de construire une église témoigne néanmoins de l'importance dont cette corporation jouissait déjà au commencement du XIVe siècle. Le développement du principe communal, qui provoqua l'affaiblissement du régime de la féodalité, contribua singulièrement à accroître la puissance de toutes les institutions populaires quelconques. Sans attribuer, avec un savant écrivain, la grande influence qu'exerçait déjà, à cette époque, la corporation des *schutters* de Bruxelles, à quelque fait particulier, nous devons admettre que la part active, qu'ils prirent dans les rivalités continuelles des princes, contribua beaucoup à la fortifier et à l'étendre; elle leur valut, en effet, de nombreuses prérogatives qui excitèrent, plus d'une fois, l'ambition des associations rivales.

La détermination qu'avaient prise les arbalétriers du grand-serment d'édifier un oratoire particulier à leur usage se borna primitivement à la construction d'une chapelle provisoire. Nous croyons que ce fut le manque de ressources qui les obligea à renoncer temporairement au dessein d'élever un sanctuaire plus en rapport avec l'importance dont ils jouissaient, et le passage de l'acte de 1304, où il est

dit que les fonds nécessaires pour la construction d'une église devaient provenir des aumônes et des offrandes des fidèles, confirme jusqu'à un certain point cette opinion. Nous savons cependant, d'autre part, qu'il était d'usage, à cette époque, de suspendre les travaux de construction des édifices après en avoir établi les fondements, et d'autoriser même entre-temps des particuliers à édifier sur ces fondations pour les affermir davantage. Quoi qu'il en soit, la construction de cette chapelle fut commencée dès l'année 1304. Une charte de fondation nous apprend, en effet, qu'en cette année même, Elie-Chrétien Vander Plancken y fonda une chapellenie qu'il dédia à la sainte Vierge, sous le titre de Notre-Dame, et à saint Corneille, comme patron secondaire, et qu'il dota d'un revenu considérable, à charge pour le bénéficiaire d'y célébrer annuellement douze messes basses.

Cette chapelle primitive était complètement achevée en l'année 1318, époque à laquelle elle était déjà devenue l'objet de nombreuses libéralités de la part des fidèles. Ces libéralités s'accrurent considérablement dans la suite, comme nous le démontrent un assez grand nombre d'actes du XIVe siècle, conservés aux archives du royaume, parmi les documents relatifs au chapitre de Sainte-Gudule. Un registre manuscrit du XVe siècle, ayant pour titre : *Capellaniarum fundationes et dotationes* et reposant aux archives de cette dernière église, nous apprend qu'avant l'année 1391, il existait dans cette chapelle du Sablon cinq chapellenies, respectivement dédiées à la sainte Vierge, à sainte Marie-Madeleine, à saint Antoine, à sainte Catherine et au saint prophète Daniel.

La chapelle servit d'oratoire particulier aux *schutters* de

la corporation du grand-serment pendant tout le cours du XIVe siècle. Au commencement du siècle suivant, ils entreprirent la construction du temple magnifique, que nous admirons encore aujourd'hui et que nous pouvons compter à bon droit parmi les monuments les plus remarquables du pays.

Nous regrettons souverainement que les archives de l'église, précieusement conservées dans la chambre de la grande gilde, à la halle aux pains, aient été détruites par l'incendie qui consuma ce dernier édifice pendant le bombardement de la ville en 1695. Elles nous auraient fourni, à n'en pas douter, des renseignements positifs au sujet de l'achèvement successif du monument, voire même peut-être les noms des maîtres ès-pierres qui en conçurent le plan, ou contribuèrent à sa réalisation. A défaut de documents de ce genre, nous nous trouvons obligé de chercher une compensation dans certaines données qui, tout en ne nous fournissant que des dates approximatives, ne laisseront pas cependant de combler dans une assez large mesure les pertes que nous regrettons.

Et d'abord, nous savons, par le témoignage des auteurs de l'*Histoire de la ville de Bruxelles*, que l'on travaillait activement à la construction de l'église, en l'année 1451. Ces travaux se rapportent évidemment à la bâtisse du chœur, qui devait être achevé en 1455, comme nous le prouve une inscription flamande, trouvée sous l'un des petits tableaux inférieurs, ornant la première travée de gauche et qui portait : *Dit heeft doen maken Willem Clutinck, int jaer ons heeren* MCCCCXXXV. Cette inscription relative à l'exécution des peintures murales dans le chœur de l'église ne laisse

aucun doute au sujet de l'achèvement de cette partie de l'édifice, que, du reste, plusieurs actes de constitution et d'aliénation de rentes, datant des années suivantes, désignent également comme terminé à cette époque.

Après l'achèvement du chœur, on entreprit la construction du transept de l'église, qui dut exister vers le milieu du xve siècle. Schayes, dans son *Essai sur l'architecture*, fait remonter la construction du porche du transept septentrional à la fin du xive siècle, tandis que, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, il l'assigne au commencement du siècle suivant. Certains détails d'architecture, que l'on y remarque et qui appartiennent incontestablement à la première époque du style ogival tertiaire, nous permettent d'assurer avec certitude que la construction de cette partie de l'église eut lieu, comme celle du transept, après l'achèvement du chœur, bien que la présence de l'ogive obtuse semblerait en rapporter la construction à une date antérieure.

Les cinq écussons que l'on découvre aux clefs de voûte du transept nous offrent les armoiries des membres de la maison Brant. L'importance de la place qu'occupent les armoiries de cette famille nous permet de la compter au nombre des principaux bienfaiteurs de l'église. Nous savons aussi que Guillaume Brant, sire d'Ayseau, décédé le 13 mai 1447, et dont les armes figurent au point d'intersection des transepts et de la grande nef, fut inhumé devant le maître-autel, dans le grand chœur de l'église.

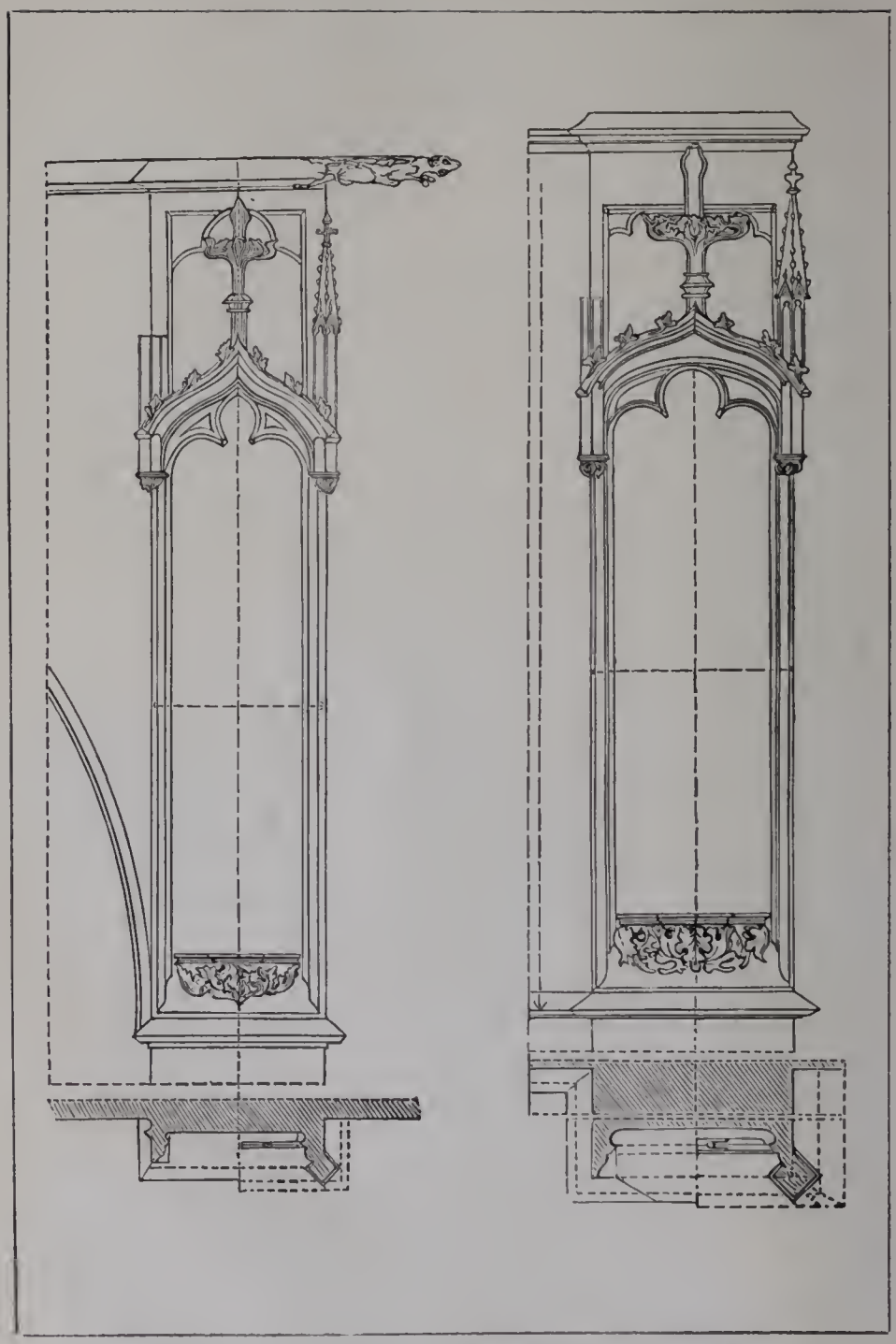
Une pierre tumulaire, trouvée dans la nef centrale, du côté de l'évangile, entre la deuxième et la troisième colonne, et portant la date du 3 mars 1440 (1441 n. s.) semblerait insinuer que cette partie de l'église était également alors en

voie de construction. Rien, au reste, ne s'oppose à admettre cette attribution, à laquelle les colonnes cylindriques à bases et plinthes octogones de la nef, les feuilles de choux frisés et les tailloirs des chapiteaux viennent ajouter une nouvelle confirmation.

A en juger par les contre-forts extérieurs, dont on découvre encore aujourd'hui les arrachements au-dessus des combles des bas-côtés, et par les fenêtres clôturées du transept, le plan de l'architecte primitif ne devait comporter qu'une seule rangée de nefs latérales. Au xve siècle, une clôture provisoire a dû même avoir été placée entre les colonnes de la nef centrale ; car, lors du grattage général de l'église, qui eut lieu en 1863, on a pu constater que, des huit choux frisés, qui ornent les chapiteaux des colonnes cylindriques de cette nef, quatre seulement offraient des traces de polychromie complète. Les feuilles de choux sous les arceaux des travées n'étaient peintes et dorées qu'aux deux tiers, tandis que celles tournées vers les basses-nefs, ainsi que les figurines grimaçantes, supportant les nervures des voûtes, avaient été conservées à l'état naturel de la pierre. Le plan de l'église aurait donc présenté, pendant une partie de la seconde moitié du xve siècle, la forme d'une croix latine, composée d'un chœur, d'un transept et d'une grande nef sans collatéraux.

Nous ne possédons aucun document qui nous renseigne d'une manière positive sur l'époque de la construction des bas-côtés de l'église ; mais les arguments que nous fournit la science archéologique nous permettent de la rapporter avec certitude à la fin du xve siècle.

La grande arche au fond de l'église et les travées qui lui



Niches des contreforts de la façade méridionale de l'église de Notre-Dame, au Sablon.

correspondent furent construites en dernier lieu. Il résulte, en effet, d'un registre conservé aux archives du royaume, que l'on y travaillait encore en l'année 1517. Nous y lisons que la chambre des comptes octroya aux maîtres de l'église, le 3 septembre de cette année, six trembles pour l'érection d'un échafaudage destiné à la construction des voûtes de la chapelle de Saint-Eloi Les travaux dans cette partie de l'église n'étaient pas encore terminés en 1523, comme le prouve l'extrait suivant, également emprunté à un registre de comptes reposant aux mêmes archives : « Aux massons et manouvriers besoignans en l'église de Notre-Dame du Sablon, en la ville de Bruxelles, la somme d'un escuz d'or au soleil, auxquels Maddame (Marguerite d'Autriche) en a fait don, pour une fois, en laquelle église, icelle dame a, le VIIe jour de septembre XV^c XXIII, veille de Nativité de Notre-Dame, ouy les vêpres. »

Si l'on voulait se former une juste idée de la prospérité prodigieuse et de la puissance des antiques gildes armées de nos communes brabançonnes, on n'aurait qu'à jeter les yeux sur l'église que les serments de Bruxelles se firent bâtir, au XVe siècle, sur la colline du Sablon. Rien ne manque à cet édifice légendaire, et la valeur architectonique et le charme des souvenirs et la poésie de la chronique religieuse semblent s'y incarner à la fois.

Comme toute construction célèbre, l'église de Notre-Dame au Sablon eut ses fausses traditions et ses appellations erronées. Ainsi, vers la fin du XVIIe siècle, les romanciers et les poëtes, confondant l'église avec *l'ommegang*, ou cortége traditionnel, qui se faisait chaque année, le dimanche avant la Pentecôte, par les soins des membres de la grande gilde

préposés à son administration, attribuèrent sa fondation à la bataille de Woeringen, et la désignèrent sous les dénominations de Notre-Dame de Victoire, de la Victoire ou des Victoires, au Sablon. Nous avons réduit à néant toutes ces erreurs dans un travail spécial que nous avons publié sur l'origine de l'église, et nous y avons démontré que l'histoire vraie est plus intéressante encore que les fabliaux.

On ignore le nom du maître de l'œuvre auquel nous devons le plus beau monument d'architecture ogivale de la ville de Bruxelles, tant pour la pureté du style, que pour la synthèse des lignes typiques de son plan, et la beauté, la finesse et le goût de la dentelle de pierre, qui revet d'une résille charmante de fénestrations entrecroisées les immenses galbes des transepts et le haut lambris sous les fenêtres des bas-côtés.

L'heureux choix des proportions, le beau galbe des chapiteaux, la sveltesse de l'ensemble sont, sans contredit, à couvert de toute critique, dans l'église de Notre-Dame, au Sablon. Le plan général affecte la forme d'une croix latine d'environ soixante-cinq mètres de longueur sur trente-sept de large au transept et vingt-six aux nefs. La hauteur sous clef mesure dix-huit mètres quatre-vingt-quatre centimètres à la naissance de l'aine de la voûte, soit environ quatre mètres de moins que la hauteur sous clef de la grande nef de la collégiale de Sainte-Gudule.

Comme nous l'avons vu plus haut, le style architectural de l'église appartient aux trois nuances bien tranchées de la période ogivale flamboyante. Le chœur et le transept nord sont incontestablement la partie la plus ancienne de l'église; le transept sud, pour sa décoration extérieure, doit être

d'une date quelque peu plus récente ; la nef et les bas-côtés, jusqu'à la grande arche, sont de la seconde moitié du xve siècle ; le portail, vers la rue des Sablons, la grande arche qui sert de *pronaos* ou de portique à l'église et toute la partie des bas-côtés qui lui correspondent appartiennent à la dernière période du style tertiaire.

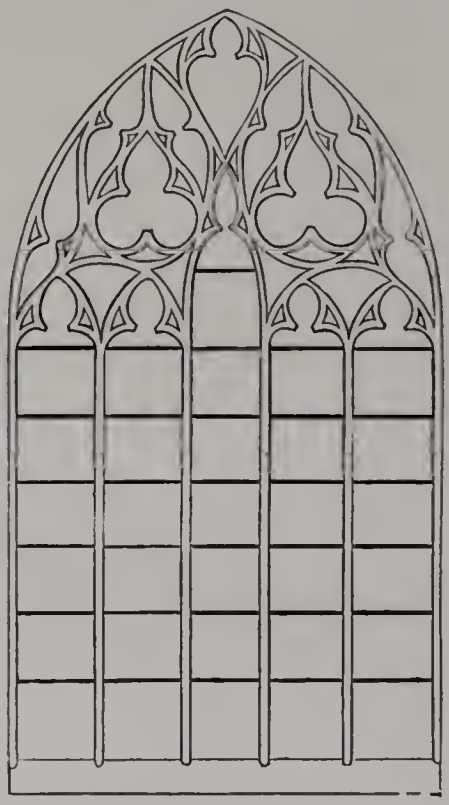
Au chœur se rattache un édicule d'une construction postérieure et conçu dans le style du portail principal de l'église. Cette petite chapelle, qui servait de *deposito* ou d'abri de tabernacle, est évidée à jour à sa partie supérieure, comme le serait la plus précieuse dinanderie. Elle est brodée, moulurée et finalement décorée, sur une voûte à enchevêtrements prismatiques, d'une sorte de lanterneau ou dôme dont l'ornementation extérieure est assez simple. Bâti sur plan octogone, ce petit édifice est orné, sur toutes ses faces intérieures, de figurines, de frises et d'autres ornements sculptés, dont le fini et la beauté du travail nous démontrent que l'artiste a voulu épuiser les ressources de son art pour produire un monument digne de celui qu'il devait abriter. Tout le monde sait que ces tabernacles encastrés dans les parois remplacèrent les tours du Saint-Sacrement dans les églises dont le chœur ne possédait pas de collatéraux.

Une des parties les plus splendides et qui révèle le mieux la main d'un maître architecte, dans cette merveilleuse église, est le chœur, vaste et magnifique lanterne à jour, percée de onze fenêtres lancéolées d'environ quatorze mètres de hauteur, dont quatre grandes divisées en cinq compartiments, et sept autres plus étroites partagées seulement en deux baies par un meneau central d'une ténuité et d'une élégance

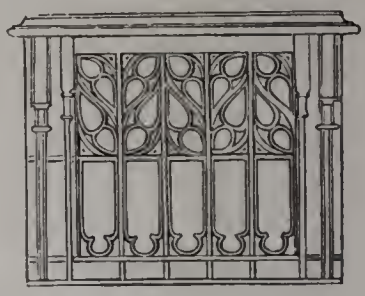
incomparables. Chacune de ces fenêtres correspond à une travée inférieure, divisée en arcatures trilobées et ornée, dans les écoinçons, de figurines admirablement fouillées. Ces travées sont séparées entre elles par des colonnes à nervures prismatiques, réunies en faisceaux, engagées de moitié et continues jusqu'aux voûtes, où elles se croisent pour se réunir enfin à trois clefs représentant en relief le couronnement de la sainte Vierge, l'agneau mystique et l'image de Notre-Seigneur.

Tout, dans ce chœur, est leger, tout y est délicat, tout y est percé à jour, et cependant tout y est d'une solidité de construction, impossible à prévoir sur le plan, et que l'exécution seule est venue justifier. Depuis le xve siècle, cette œuvre d'un artiste digne de ce nom a résisté à la fois à l'action délétère du temps et au vandalisme des hommes. C'est un tout complet, heureusement rendu à la lumière et à son caractère primitif : le haut lambris inférieur décoré de fenestrations est aujourd'hui étoffé de riches peintures murales ; les sveltes fenetres lancéolées, si longtemps privées de leurs vitraux ont de nouveau, depuis quelques annees, revêtu leur antique et ruisselante parure ; les nervures des voûtes enfin ont retrouvé cette tonalité de décoration qui les relie à ce magnifique ensemble.

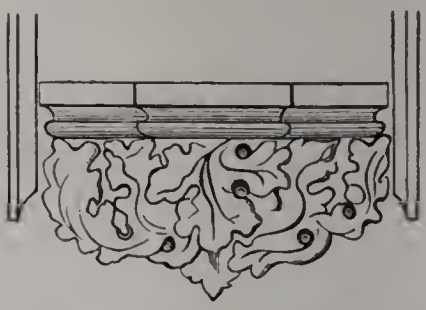
L'arc triomphal prismatique unit ce splendide chœur aux deux transepts. Ici nous avons encore devant nous une œuvre digne de l'étude et de l'admiration des connaisseurs. A droite, une rose, où le style rayonnant est admirablement combiné avec les formes flamboyantes de la dernière période du style ogival et qui nous offre une série de douze lobes partant d'un médaillon central, inscrivant lui-même six autres



Fenêtre de la nef latérale.

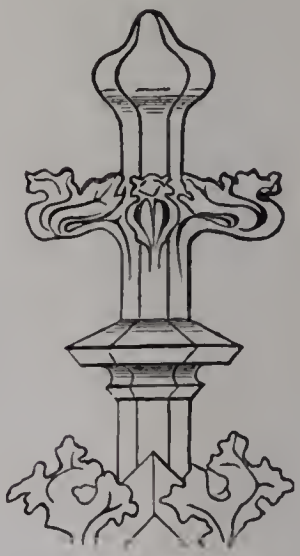


Triforium.



Culot.

Rose du transept.



Fleuron terminal.

Eglise de Notre-Dame au Sablon.

lobes. Les points de jonction entre les douze lobes sont occupés par des trèfles à pointes aiguës, qui donnent à la rose sa date ; car nous ferons remarquer que, par sa disposition rayonnante, elle semble comme masse appartenir au style ogival secondaire. A gauche par malheur, la grande fenêtre ogivale a été supprimée au XVIIe siècle ; mais dans peu de temps nous espérons la voir rétablie, comme l'a été la rose dont nous venons de parler. Quoiqu'il n'y ait pas de triforium sous ces fenêtres, on ne saurait contester l'intention de l'architecte primitif d'y en établir un dans le genre de celui que l'on voit régner autour de la nef principale de l'église. Les amorces en existent encore, et une question de temps seule nous sépare de son rétablissement.

Les lambris inférieurs du transept ont la même décoration et la même architecture. Ce sont de grandes fenestrations simples à la partie inférieure et dédoublées à la partie supérieure, où elles sont couronnées par des trilobes inscrits dont les écoinçons sont occupés, comme dans le chœur et les chapelles latérales de l'église, par de gracieuses figurines. Cette dernière rangée d'arcatures est surmontée d'une frise dont les différents motifs sont tous empruntés à la feuille de choux frisé. Chaque extrémité du transept présente une baie géminée à arc surbaissé, qui vient de recevoir son complément par l'adjonction de deux portails en bois de chêne sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir plus tard.

La nef principale de construction postérieure, comme nous l'avons dit, affecte une ogive symétrique à celle de l'arc triomphal, avec cette différence, toutefois, que les retombées des nervures de la voûte reposent sur des chapiteaux ornés

de feuilles de chou frisé, jadis rehaussées de dorures. Une rangée de six arcades ogivales retombent de chaque côté sur des colonnes cylindriques à bases et plinthes octogones et dont les chapiteaux formés d'un tailloir octogonal mouluré, d'un gorgerin à feuilles de chou frisé et d'une astragale, nous offre l'un des spécimens les plus intéressants de l'importance qu'attachaient nos anciens maîtres ès-pierres à la décoration de ce membre d'architecture. Ces arcades moulurées en tiers-point sont surmontées d'un remarquable triforium présentant des trèfles flamboyants, gracieusement taillés à jour. Au-dessus de chacune des parties du triforium formant travée sont disposées quatre colonnettes prismatiques réunies à leur partie supérieure par des arcs trilobés et supportant le glacis de hautes fenêtres flamboyantes à dessins variés.

Les collatéraux de la grande nef sont séparés par des colonnes à nervures prismatiques réunies en faisceau et continues jusqu'à leur raccordement à la clef de voûte. Les bas-côtés extrêmes forment des chapelles éclairées chacune par deux grandes fenêtres flamboyantes et dont les divisions correspondent à un même nombre d'arcatures trilobées, à écoinçons historiés de figurines sculptées, formant les travées du lambris inférieur.

La partie postérieure de l'église, que nous avons désignée sous le nom de grande arche, mérite une sérieuse attention de notre part. C'est un chef-d'œuvre de construction et d'entente du parallélogramme des forces et des points portants et supportants. En effet, la colonne séparative des deux dernières travées des bas-côtés vient butter contre cette immense arche. La perfection de l'appareil et le poids de la

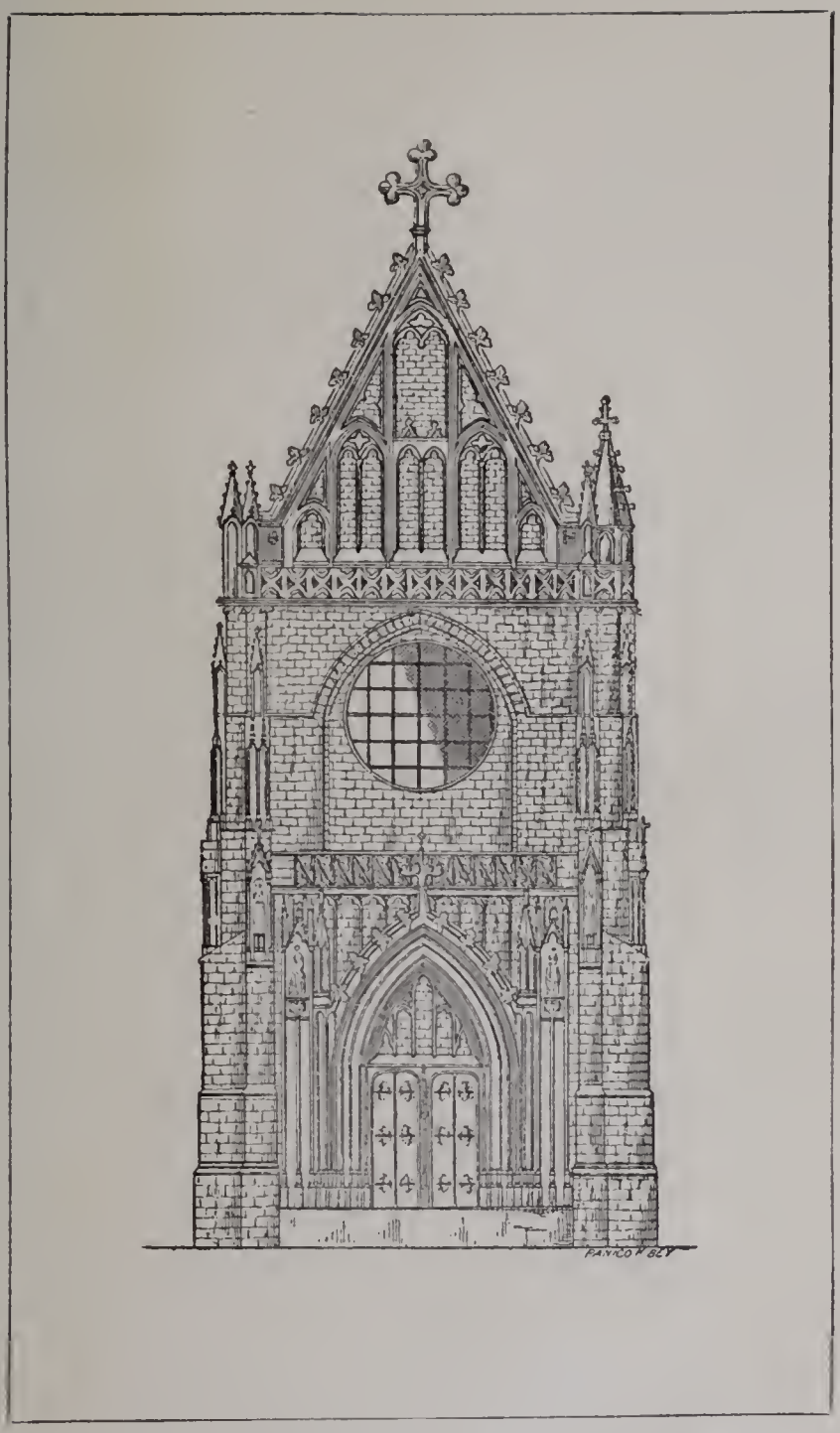
partie pleine qui la surmonte maintiennent seuls l'équilibre et l'empêchent de pencher vers le vide. Les fenestrations qui en occupent le haut lambris sont d'un type différent, quoique analogue à celles des bas-côtés. Dans l'idée de l'architecte primitif, une haute tour quadrangulaire devait s'élever au-dessus de cette partie remarquable de l'église, comme nous le démontrent à la dernière évidence les arrachements que l'on voit encore dans les combles. Des membres délégués par la Commission royale des monuments, invités à émettre leur avis sur la possibilité d'ériger encore aujourd'hui la tour primitivement projetée, après avoir bien étudié la question, n'ont pas hésité à la résoudre affirmativement. Ce travail gigantesque, que nous souhaitons de voir réaliser un jour serait tout à la fois un complément pour l'église et l'une des merveilles de l'art architectural au XIXe siècle.

Deux édicules d'un style tout à fait étranger à l'église se remarquent dans la partie du transept qui avoisine le chœur. Ce sont les mausolées des princes de la Tour-Taxis. Une magnifique ordonnance en marbre blanc et noir, que nous décrirons plus tard, donne accès à deux chapelles respectivement dédiées à sainte Ursule et à saint Marcou. Ces chapelles composées de deux parties éclairées par un dôme à lanterneau ont remplacé, au XVIIe siècle, deux autres oratoires construits dans le style de l'église. Celle de sainte Ursule fut élevée par François de Tassis, dit le jeune, mort en 1517, et le premier des princes de cette famille, qui est venu s'établir en Belgique. Lamoral II, arrière-neveu du précédent, érigea, en l'année 1611, à l'entrée de ce sanctuaire l'ordonnance dont nous venons de parler. Vers la fin

du XVIIe siècle, le prince Lamoral III et son fils, Eugène-Alexandre, reconstruisirent l'intérieur de cette chapelle et la revêtirent, dans le goût de la renaissance italienne, de marbre noir et blanc, d'un effet tout à fait approprié au caractère d'une chapelle sépulcrale.

Sur l'emplacement de la chapelle de Saint-Marcou se trouvait primitivement celle de saint Sébastien, oratoire particulier des membres du serment des archers. Devenue plus tard la propriété des princes de la Tour et Taxis, elle fut reconstruite aux frais de la famille dans le cours du XVIIe siècle. L'ordonnance que l'on admire à l'entrée de cette chapelle est conçue dans le même goût que celle qui lui correspond à l'autre côté du transept et fut érigée en l'année 1690, comme l'indique l'inscription placée au-dessus de la porte.

Extérieurement, l'église de Notre-Dame, au Sablon, est soutenue par de simples contre-forts en retraite et présente, à l'intersection de la grande nef et des transepts, une flèche octogonale de charpente. Au XVe siècle, le chœur était orné à la partie supérieure, d'une balustrade découpée à jour, à clochetons chargés de crochets et de feuillages frisés dans le genre de celle que l'on admire encore aujourd'hui à la remarquable église de Hal. Les côtés latéraux de la grande nef et des bas-côtés n'offrent rien de remarquable. Chacune des chapelles latérales était autrefois décrite à l'extérieur par un gable orné de crochets, imprimant à la toiture une disposition plus pittoresque que celle à deux versants que l'on voit aujourd'hui, et offrant en outre le grand avantage de ne pas masquer les fenêtres de la nef principale. Dans l'angle formé par le chœur et le transept, vers la place du Petit-Sablon, se voit encore, en partie cachée par la chapelle de



Façade du transept nord de l'église de Notre-Dame, au Sablon, avant sa restauration.

saint Marcou, une tourelle percée de petites baies, couverte d'une toiture de forme conique, et donnant accès au jubé placé jadis devant le chœur de l'église.

La façade de transept nord, la mieux conservée des trois, quoiquelle ait perdu sa grande verrière, ses galeries, ses clochetons et toute sa légère partie ornementative, présente au rez-de-chaussée une assez profonde voussure encadrant un tympan et deux baies géminées, séparées par un pilier central. La masse de cette voussure est cantonnée de deux contre-forts dont les clochetons ont disparu, ainsi que les crochets qui en ornaient jadis le glacis extérieur. Des arcatures remplissent les vides et viennent aboutir au sol de la galerie ou débouche la poterne de l'escalier renfermé dans une élégante tourelle placée à droite du transept et dont le couronnement n'existe malheureusement plus.

A cinquante centimètres au-dessus du sol de cette galerie s'élève le talus de la grande verrière, remplacée maladroitement au XVIIe siècle par l'oculus, garni de barres de fer disposées transversalement, qui singe d'une manière peu heureuse la rose du transept opposé.

Au-dessus de cette verrière, que nous espérons voir rétablir prochainement, ainsi que toute la partie du portail dont nous avons à déplorer la ruine, se voyait jadis une seconde galerie correspondant avec celle simulée de la tourelle. Du sol de cette galerie s'élève le gable ou pignon, aujourd'hui dans un état déplorable, dépourvu de ses clochetons, de ses crochelles et de sa croix terminale, ornementations qui, s'il faut en croire le tableau de Stallaert, que nous aurons l'occasion de décrire plus tard, existaient encore à l'époque d'Albert et d'Isabelle.

Le transept sud, vers la place du Petit-Sablon, est le plus mutilé de tous. Par bonheur, on pourra le restaurer un jour en se livrant à une étude approfondie des parties adjacentes, et alors il sera magnifique.

Que l'on se figure un porche profond à quintuple voussure, orné de baldaquins et de culs-de-lampe, qui jadis ont dû donner asile à toute une pléiade de saints ou de personnages symboliques, des frises, des rinceaux, des clochetons, des figurines et des ornements à profusion admirablement taillés et fouillés à jour, et l'on pourra se former une idée de ce splendide édicule qui, par la richesse de son ornementation, peut être comparé à tout ce que notre pays possède de plus beau en monuments de ce genre. Une élégante tourelle, moins élevée que celle du porche opposé, se trouve placée à droite du transept et contient l'escalier.

Au-dessus de la voussure de cet admirable porche partait un gable évidé, dont les crochelles et le bouquet d'amortissement pénétraient la galerie à jour, qui devait régner à la même hauteur que celle du transept nord. Cette galerie à jour était surmontée de la rose élégante, encadrée d'une ogive à tiers point, que nous avons décrite plus haut. Des clochetons cantonnaient cette seconde ordonnance et venaient aboutir à la base du gable terminal, qui a complétement disparu, mais dont les proportions peuvent être facilement contrôlées par la hauteur de la charpente et la comparaison du transept vers la rue de Bodenbroeck.

Le porche principal vers la rue des Sablons est également dans un état pitoyable. Au lieu de posséder une baie géminée comme celles des transepts nord et sud, la porte est ici d'une seule ouverture. Encadré d'une quadruple voussure, ce por-

che présente au tympan un pinacle flamboyant, dont la masse rappelle le couronnement de la tour de l'hôtel de ville d'Audenarde. La verrière qui surmonte ce portail à la hauteur de la galerie a été murée lors de la pose du grand orgue, au siècle dernier. Il serait néanmoins bien facile de la rétablir, si l'on voulait diminuer quelque peu la hauteur des boiseries renfermant les tuyaux des registres de l'instrument. La décoration du gable a également disparu, ou plutôt, selon nous, n'a jamais existé de ce côté, parce que la maçonnerie qui le surmonte est faite de briques anciennes, appelées *voetsteenen*, et que la façade n'a évidemment pas été achevée d'après l'état actuel des clochetons surmontant les tourelles qui enferment les escaliers des deux côtés du porche.

Nous venons d'affirmer que, selon nous, certaines parties n'ont jamais été faites ; voici le raisonnement appuyé sur la construction, que nous nous sommes tenu à ce propos : La masse du vaisseau est achevée et le gable d'une des plus anciennes parties de l'église l'est également. Au XVIe siècle, on ajouta le portail de la rue des Sablons, annexe nécessaire pour parfaire l'édifice, tandis qu'on laissait en arrière le gable qu'une maçonnerie provisoire avait bouché et qu'on n'achevait jamais par suite d'une interruption des travaux, ou peut-être d'un changement de style, motivé à cause de l'introduction de la renaissance italienne, ou par toute autre raison qui jusqu'à présent nous est inconnue.

I

TABLEAUX.

Depuis son origine, l'église de Notre-Dame, au Sablon, a

toujours été l'objet d'une prédilection spéciale de la part de la population bruxelloise. Construite, au moyen des deniers des plus humbles fidèles, par les membres de la gilde essentiellement démocratique du Grand-Serment de l'Arbalète et de plus administrée jusqu'à la fin du siècle dernier par des corporations civiles, composées presque exclusivement d'éléments bourgeois, le peuple se plut toujours à la revendiquer comme une propriété particulière et à se charger, à ce titre, de son entretien et de son ornementation.

Ces circonstances expliquent naturellement l'émulation, nous dirons même l'engouement, qui ne cessa de régner parmi le peuple pour procurer à ce temple, par la beauté et la richesse de sa décoration intérieure, la première place parmi les édifices de la ville consacrés au culte. Non-seulement chacun se faisait un devoir d'apporter, pour l'orner et l'embellir, le faible tribut dont il pouvait disposer, mais encore il usait de tous les moyens en son pouvoir pour faire entrer dans ses vues les grands et les riches, et pour les amener à contribuer également dans la mesure de leurs ressources à l'exécution de ses projets.

Aussi voyons-nous, dès le XVIe siècle, le sanctuaire de Notre-Dame regorger d'objets d'ameublement et surpasser les églises les plus luxueuses de la capitale par la profusion de ses œuvres artistiques.

Tous nos grands peintres semblaient s'y être donné rendez-vous et leurs œuvres réunies formaient un véritable musée, où le peuple apprenait à connaître l'histoire de l'Église et les merveilles qu'elle enfanta dans son inépuisable fécondité, et se sentait agréablement porté à la dévotion et à la prière, par l'attrait irrésistible et l'onction suave des

figures et des scènes, qui matérialisaient à ses yeux les vérités de sa foi et les objets de ses espérances et de son amour.

La sculpture, à son tour, y avait déployé toutes les ressources de sa persuasive éloquence. Un grand nombre d'autels et de retables, formant des chapellenies, ornaient, comme des lambris, les parois, les colonnes et jusqu'au dernier recoin de l'église ; les figures vénérées du Christ, de la sainte Vierge, des apôtres, des anges et des saints y abondaient, et offraient aux yeux des fidèles l'image de ceux que leur imagination naïve et chrétienne leur représentait comme des bienfaiteurs, des amis et des frères.

L'or, l'argent, le fer, le cuivre et tous les métaux sans exception leur montraient la nature entière rendant un tribut d'hommage et de soumission au créateur de toutes choses et le génie de la créature inspiré pour enfanter en l'honneur de la divinité des merveilles qui ravissent l'esprit et transportent le cœur vers le ciel.

En un mot, il n'y avait pas un coin de l'édifice qui ne témoignât tout à la fois de la piété des artistes et de la sollicitude des fidèles pour l'ornementation du temple que leurs ancêtres avaient dédié à la reine du ciel.

Ce n'est donc pas sans raison que les anciens chroniqueurs, qui ont consigné dans leurs annales les faits de notre histoire communale, nous représentent l'église de Notre-Dame, au Sablon, comme l'une des plus riches et des plus intéressantes au point de vue de l'art. Seulement, nous déplorons que les particularités fassent généralement défaut dans les écrits de ces auteurs, qui se sont contentés, pour la plupart, d'exprimer leur admiration, sans nous fournir les

renseignements indispensables pour nous guider aujourd'hui dans la recherche et l'étude des œuvres d'art qui la provoquaient, et nous fournir les moyens d'être fixés d'une manière positive et certaine sur les artistes, auxquels nous devons en attribuer la paternité. Cette remarque s'applique, dans une certaine mesure, aux tableaux dont la remarquable série qui nous a été conservée nous fait regretter davantage le nombre considérable d'œuvres que nous avons perdues et qui font aujourd'hui l'orgueil du Belvédère, des galeries de Dresde et de Berlin, de South-Kensington et de plusieurs cabinets particuliers d'artistes et d'amateurs.

Une des premières pertes de ce genre que nous ayons à déplorer est celle du panneau central d'un tryptique exécuté par Bernard Van Orley et conservé aujourd'hui au Belvédère de Vienne, où il a été transporté, au siècle dernier, par ordre de Marie-Thérèse. Les deux volets de ce panneau ont été cédés, en 1859, au gouvernement et se voient au Musée royal de notre ville, où elles constituent les seules productions du grand maître bruxellois, conservant encore respectueusement les anciennes traditions de l'école flamande et ne s'inspirant pas encore des principes de Michel-Ange, de Raphaël et des autres maîtres de la renaissance italienne, qui lui firent perdre ses brillantes qualités de style et de modelé.

Nous regrettons souverainement que des circonstances fâcheuses nous aient empêché d'étudier cette œuvre remarquable d'un de nos plus grands artistes. En attendant que cette occasion nous soit offerte, nous devons nous borner à recourir au catalogue de la riche collection du Belvédère et à lui emprunter la légende qu'il en donne et que nous

transcrivons textuellement : « Tableau formé par deux compartiments, séparés l'un de l'autre par une colonne gothique ornée. A droite, sont représentés les actes de tyrannie du roi Antiochus Épiphane, qui fait ériger une idole dans le temple de Jérusalem et massacre les prêtres de sa propre main. A gauche, on voit la fête de la Pentecôte, c'est-à-dire les douze apôtres assemblés en prière dans le cénacle, qui reçoivent le Saint-Esprit, et comme saint Pierre peu après harangue avec enthousiasme le peuple hébreu. Sur le pilier du milieu, on lit dans un ornement le nom du peintre : *Bernard Van Orlei*. — Petites figg. Bois, h. 4' 6", l. 5' 8" ».

Les deux volets conservés au Musée de Bruxelles retracent des épisodes empruntés à la légende de saint Mathias et à celle de saint Thomas. Celui de gauche, consacré au premier de ces apôtres, nous le montre attaché à la croix et lapidé par les deux témoins qui l'avaient faussement accusé devant les Juifs. Conformément au récit de la légende, qui rapporte qu'après ce premier supplice saint Mathias fut détaché de la croix et décapité, on le retrouve une seconde fois, à l'avant-plan, dans une attitude recueillie, ayant devant lui un billot et à ses côtés le bourreau qui, tenant des deux mains une hache, s'apprête à lui porter le coup mortel. Cette scène est complétée par la présence de plusieurs personnages, parmi lesquels l'on reconnaît les deux faux témoins dont nous venons de parler.

Le revers de ce volet, peint en grisaille, nous fait voir le saint apôtre debout sur un piédestal, avec la hache, instrument de son martyre, ayant à ses pieds trois personnages agenouillés qui l'invoquent, tandis qu'à la partie supérieure nous découvrons un phylactère ou banderolle, avec le pas-

sage du symbole des Apôtres, qui lui est attribué dans l'iconographie, pour le distinguer de ses collègues dans l'apostolat; au bas du volet, nous trouvons divers instruments employés par les charpentiers, qui reconnaissent saint Mathias pour leur patron.

Le second volet nous place sous les yeux différentes phases de la vie de saint Thomas. L'ordonnance architecturale de la composition est conçue d'après les principes de la Renaissance; la scène principale nous montre Notre-Seigneur apparaissant à saint Thomas réuni avec les autres apôtres et lui présentant ses plaies pour le convaincre de la vérité de sa résurrection.

Au revers, se voit également une grisaille représentant le même apôtre, invoqué sur un piédestal par trois personnages agenouillés devant lui. Comme au revers du volet précédent, à la partie supérieure, se remarque une banderolle, avec l'article qu'une pieuse légende rapporte avoir été fourni par le saint, lors de la composition du symbole. Plusieurs autres inscriptions et quelques instruments de menuiserie complètent le tableau.

Après ce remarquable tryptique de Bernard Van Orley, nous avons à parler d'une œuvre non moins importante de Michel Coxcie, son élève et depuis, quoi qu'en dise M. Pinchart qui ne fournit aucune preuve plausible de son assertion, son collègue dans l'atelier de Raphaël. Au-dessus des stalles du chœur et plus tard près de l'entrée de la chapelle de sainte Ursule se voyait jadis un tryptique d'assez grande dimension, que ce célèbre artiste peignit à la demande des arbalétriers de la gilde du Grand-Serment de Notre-Dame, qui administraient, comme nous l'avons dit plus haut, le

sanctuaire du Sablon. Cette œuvre nous offre, dans le panneau principal, la mort de la sainte Vierge. Les personnages, les accessoires et l'ensemble de la composition attestent clairement que Coxcie, dans la conception de ce tableau, s'est inspiré du récit de la légende et des traditions du peintre des Loges. Une grande salle, décorée dans le goût de la renaissance italienne, sert de théâtre à la scène; étendue sur la couche funèbre, placée au centre du panneau, la sainte Vierge joint les mains et tourne ses regards vers le ciel; l'expression de ses traits révèle l'ardent désir de voir se dissoudre l'enveloppe charnelle, qui retient son âme captive sur la terre et l'empêche de jouir de la possession de son Dieu; à droite, un ange lui apporte la branche de palmier cueillie dans l'Eden; à gauche, l'apôtre saint Jean, dont la physionomie est d'une originalité qui mérite d'être signalée; les autres apôtres, formant différents groupes, entourent le lit de la mourante, avec plusieurs autres personnages dont les attitudes et les occupations diverses concourent à faire ressortir davantage le caractère lugubre de la scène; au pied du lit, à l'avant-plan, se voit une petite table sur laquelle sont placés un cierge, une corbeille de fruits et un flacon.

Les deux volets de ce tryptique sont bien inférieurs en mérite au panneau que nous venons de décrire. Celui de gauche nous met sous les yeux la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. La sainte Vierge, qui assiste également à la scène, occupe, avec saint Jean l'évangéliste, l'arrière-plan du tableau. Au revers, se voit un personnage richement costumé et agenouillé devant une table couverte d'un tapis sur lequel se dessinent les armoiries de la famille de Busleyden,

portant en chef l'arbalète, insigne de la gilde du Grand-Serment, dont le défunt faisait partie en qualité de membre.

Le second volet, représentant l'Assomption de la sainte Vierge, nous montre les disciples réunis autour d'un tombeau et contemplant leur reine planant au-dessus d'un groupe d'anges que l'on voit à la partie supérieure du tableau. Le revers nous offre à peu près la même disposition que celle de l'autre panneau ; seulement, le tapis qui recouvre la table porte les armoiries de la Tour et Taxis, surmontées de l'image de la barque légendaire, au moyen de laquelle Béatrix Soetkens transporta, en 1348, d'Anvers à Bruxelles, la statue miraculeuse, vénérée depuis dans l'église de Notre-Dame, au Sablon.

Ce triptyque fut l'un des nombreux objets d'art qui excitèrent la convoitise des commissaires républicains et furent transportés à Paris en 1794. Restitué en 1815, il fut rendu à l'église de Notre-Dame, au Sablon, qui l'avait réclamé comme sa propriété, de même que *la Vierge protectrice du grand serment* par de Crayer, dont nous parlerons plus loin. Ces transports endommagèrent fortement l'œuvre du grand maître ; les avaries qu'elle subit à son retour à Bruxelles compléta sa détérioration. Depuis le 20 novembre 1815 jusqu'au 10 janvier de l'année suivante, les tableaux restitués à notre ville restèrent déposés sur la Grand'Place, sous la surveillance du corps de garde des pompiers. Enfermés dans des caisses mal jointes, ils s'y trouvèrent pendant tout ce temps exposés à toutes les intempéries de la saison, même à la pluie qui, pénétrant à l'intérieur, « travaillait les panneaux, découlait sur les peintures, y produisaient des taches blanches et enlevait des plaques entières de cou-

leur, » comme le constate un procès-verbal rédigé par Malaise qui avait succédé à Bosschaert, en qualité de conservateur du musée et fut chargé, conjointement avec une commission, de procéder à l'examen des œuvres d'art expédiés de Paris. La fabrique de l'église de Notre-Dame, au Sablon, ne possédant pas les ressources nécessaires à la restauration du tableau de Coxcie, l'offrit, en 1862, au gouvernement, avec celui de Crayer, que nous venons de mentionner, pour la somme de trois mille francs, qui lui furent alloués à charge d'en consacrer le montant à la restauration des remarquables peintures murales, pour lors récemment découvertes dans le chœur et auxquelles nous consacrerons plus loin un article spécial.

Au nombre des tableaux les plus précieux que possédait jadis l'église du Sablon, figure incontestablement une toile de Lancelot Blondeel, représentant un pape assis sur une chaire curule ou *cathedra*. Cette œuvre exécutée dans le style du maître brugeois, dont un des caractères distinctifs consiste dans une architecture riche et surchargée d'ornements dans le goût de la renaissance italo-flamande, est la seule que possède aujourd'hui de cet éminent artiste notre musée royal de Bruxelles.

Frans De Vriendt, autrement appelé Franc Floris, était représenté dans le sanctuaire de la plus puissante de nos gildes communales par un Jugement dernier, œuvre magistrale, qui surpasse de loin en mérite les deux compositions du meme artiste, retraçant un sujet analogue et que l'on voit encore aujourd'hui dans la collégiale de Sainte-Gudule et au musée de peinture, à Anvers. L'ensemble de la composition révèle une imagination féconde ; il y règne

cependant une certaine confusion dans plusieurs parties ; le style, malgré la rudesse des contours, trahit à première vue une grande expérience dans le maniement du pinceau et une connaissance approfondie de la structure humaine ; quant au modelé, le ton des chairs est froid et imprime à l'œuvre un cachet engoncé et désagréable à l'œil.

A la partie supérieure du panneau central, qui mesure deux mètres soixante-cinq centimètres de large sur deux mètres dix-huit de haut, le Christ, assis sur un trône supporté par le tétramorphe, symbole des évangélistes, apparaît entouré de chérubins et d'autres esprits célestes, dont quelques-uns portent des instruments de la Passion ; à droite et à gauche, les prophètes, les apôtres et les docteurs de l'Eglise, portés sur des nuées, complètent la cour céleste ; aux quatre points cardinaux, des anges embouchent la trompette, pour appeler au jugement les morts que l'on voit sortir des tombeaux en nombre considérable ; un ange armé du glaive flamboyant de la Justice sépare les justes des damnés que les démons enchaînent et précipitent dans l'horrible gouffre infernal. Cette partie du triptyque est surtout remarquable par la vérité de l'action qui s'y déroule ; on y voit entre autres un diable aux prises avec un damné dont les mains sont garrottées au moyen d'une lourde chaîne retenue par l'esprit infernal, qui s'apprête à précipiter sa victime dans les enfers. La figure du patient exprime admirablement l'horreur et l'épouvante qui l'animent ; quelques autres réprouvés qui l'entourent sont effrayés à la vue de ce supplice et l'angoisse qu'ils éprouvent sur le sort qui les attend eux-mêmes contribue à rendre la scène plus dramatique encore.

Parmi les justes que l'on voit à gauche sur l'avant-plan et

dont, par une galanterie de l'artiste, les femmes constituent le plus grand nombre, on remarque le Temps soulevant la pierre d'un sépulcre, à l'intérieur duquel on voit le buste d'un vénérable vieillard à longue barbe blanche et à chevelure crépue, dans lequel plusieurs critiques d'art ont cru reconnaître le portrait de Frans Floris. Cette attribution ne saurait toutefois être admise, la figure en question n'offrant absolument aucune ressemblance avec les portraits certifiés authentiques, que l'on possède de cet artiste.

Le volet droit nous montre les damnés précipités en enfer. Parmi eux se distingue un réprouvé complétement nu, étranglé par une lourde chaîne de fer, à laquelle il se cramponne convulsivement, tandis que deux démons tenant l'un de ses pieds et le bout de la chaîne le balancent au-dessus de l'antre infernal.

Le volet gauche nous représente les élus portés au ciel par des anges vêtus de longues robes flottantes. On ne trouve dans cette composition ni la grâce, ni les charmes, ni aucun des sentiments que l'on est en droit d'exiger dans un pareil sujet ; tout y est froid, sans onction, sans vie et sans ces qualités précieuses qui, tout en trahissant un artiste bien inspiré de son sujet, pénètrent dans l'âme du spectateur et la passionnent pour l'objet ou l'idée, réalisé par l'artifice du pinceau. Au premier plan apparaissent trois personnages agenouillés : un vieillard à cheveux blancs, un homme barbu, dans la force de l'âge, et un jeune homme d'une vingtaine d'années. Ce sont des portraits de membres de l'ancienne et noble famille des Bourgeois, comme le démontre l'écusson trois fois répété, de sable à la fasce alaisée, accompagnée de deux étoiles d'argent en chef et d'un crois-

sant du même en pointe, que l'on voit sous chacune des figures. Cette famille compte au nombre de celles qui contribuèrent le plus puissamment par leurs libéralités à l'ornementation de l'église de Notre-Dame, au Sablon, où elle possédait un lieu de sépulture, dont une remarquable pierre tumulaire, adossée contre le pilier de la grande arche du transept, nous révèle encore aujourd'hui l'existence. Au-dessous des écussons, dont nous venons de parler, se trouvent la date 1566 qui est celle de l'exécution du tryptique, et celles de 1588 et 1650 qui, de même qu'une croix obituaire, ont été ajoutées postérieurement et rappellent l'année de la mort des personnages auxquels elles se rapportent.

L'église de Notre-Dame, au Sablon, riche en productions de grands maîtres, ne possédait de Rubens qu'une copie d'après l'une de ses Madeleines, sujet dont il nous a laissé jusqu'à douze compositions différentes. Mais si l'absence de toiles du grand maître anversois s'y faisait regretter, on y admirait jadis un tableau de son imitateur et contemporain, Gaspard de Crayer, représentant la Vierge protectrice du grand serment de l'arbalète. Cette toile est remarquable et constitue, sans contredit, l'une des œuvres capitales de ce brillant artiste qui poussa si loin le sentiment de la délicatesse et de la grâce, et sut si bien relever, d'autre part, la grandeur morale des personnages qu'il mettait en scène. A la partie supérieure du tableau se voit la sainte Vierge, les mains jointes et environnée d'un groupe d'esprits célestes; au-dessous figurent, agenouillés et dans l'attitude de la prière, plusieurs doyens et jurés de la grande gilde bruxelloise, en costume noir, munis de leurs épées et des différents insignes des fonctions dont ils étaient investis dans cette corporation.

Comme nous l'avons déjà dit, ce tableau fait aujourd'hui partie de la collection du musée de Bruxelles, où il figure avec honneur à côté des productions des plus grands maîtres de notre école flamande.

Une œuvre du même genre et représentant aussi des portraits de membres de la principale de nos gildes communales avait été exécutée pour l'église du Sablon par Henri De Clerck, l'artiste bruxellois, qui dota sa ville natale d'un nombre considérable de tableaux d'autels, qui sont loin d'être sans mérite. De Clerck passe, en effet, pour l'un de nos meilleurs peintres de portraits et il n'est pas sans intérêt de confronter son œuvre, exposée aujourd'hui dans la galerie historique de notre musée de peinture, avec celle de de Crayer dont nous venons de parler et qui jouit, comme lui, de la réputation bien méritée d'excellent portraitiste.

Dans la chapelle de Sainte-Barbe, au fond de l'église, se voyait, il y a quelques années, un autre tableau du même peintre, représentant notre divin Sauveur en croix, avec la sainte Vierge, saint Jean et sainte Marie-Madeleine. Cette œuvre, qui, au dire de Descamps, ornait primitivement le maître-autel, faisait également partie de la série de tableaux qui furent cédés, en 1862, au gouvernement par le conseil de fabrique de l'église, qui voulut à la fois assurer de cette manière leur conservation et se créer des ressources pour le rétablissement des anciennes peintures murales, que l'on venait de mettre à découvert dans le chœur.

Nous avons à parler maintenant de deux toiles de grande dimension, dues au pinceau du célèbre Antoine Sallaert de Bruxelles, qui nous a laissé plusieurs tableaux des plus

intéressants au point de vue de notre histoire communale au commencement du XVIIe siècle.

Le 15 mai 1615 fut pour notre ville un bien beau jour de fête. L'infante Isabelle, qui prenait plaisir à se mêler aux jeux et aux divertissements du peuple, ayant assisté ce jour à un tir à l'arbalète, organisé sur le cimetière qui, pour lors, existait autour de l'église du Sablon, par les membres de la gilde du grand serment, fut assez heureuse pour abattre l'oiseau placé au sommet de la tour. Menée en triomphe au pied du maître-autel, elle y fut décorée par le chapelain du baudrier, insigne de la dignité de reine du grand serment et conduite après à la Maison du roi aux applaudissements et aux acclamations d'une multitude enthousiaste du succès que son adresse ou le hasard lui avait fait obtenir.

Tel est le sujet du premier des tableaux de Sallaert. La gouvernante, debout devant une tente près de laquelle est assis son royal époux, l'archiduc Albert, vient d'abattre l'oiseau et reçoit les félicitations des arbalétriers devenus ses confrères. Au milieu du premier plan est une habitation construite dans le goût des constructions de l'époque, où l'on retrouve l'infante saluant la foule du haut d'un balcon, pendant que des officiers de la cour jettent à pleines mains par les fenêtres des pièces de monnaie, que le peuple s'empresse de ramasser. A l'avant-plan se voit un cortége dans lequel la princesse reparait pour la troisième fois dans un carrosse attelé de six chevaux richement caparaçonnés. Un nombre considérable de seigneurs, de bourgeois et de manants offrent, tant sous le rapport des costumes et des armes qu'au point de vue des mœurs, des usages et de la topographie à cette époque, des renseignements que l'on chercherait

en vain dans les chroniques, les annales et les écrits contemporains.

Les magistrats de la ville, voulant s'associer à leur tour aux hommages rendus par le peuple au succès de leur souveraine, après avoir décidé de lui offrir la garniture d'une salle en tapisseries de haute lice, représentant les divers épisodes de l'événement mémorable qui venait de s'accomplir renoncèrent à ce projet et lui votèrent, le 27 mai suivant, une allocation de vingt-cinq mille florins de Brabant. Isabelle, par un motif de convenance bien naturelle à la position dont elle était investie, affecta cette somme à la dotation annuelle de six jeunes filles auxquelles elle imposa l'obligation d'assister deux années de suite à une procession qu'elle institua à cette occasion et à laquelle elle prit part elle-même avec l'archiduc Albert, lors de sa première sortie, le lundi de la Pentecôte de l'année 1618.

Cette institution fournit à Sallaert le thème de son second tableau. Le cortége qui défile autour de l'église du Sablon est ouvert par les membres du clergé; après eux suivent immédiatement les jeunes filles vulgairement désignées sous la dénomination de *maegdekens van den Zaevel*, ou pucelles du Sablon. Conformément aux prescriptions de la fondatrice, les six premières sont vêtues de robes de drap blanc, avec jupes de drap bleu et portent des couronnes de liseron et la chevelure pendante, circonstance qui les distingue des six autres dont les cheveux sont relevés pour indiquer l'année de leur dotation; après ces douze vierges l'on voit plusieurs personnages vêtus de blanc, marchant à pieds nus et portant l'image miraculeuse de la sainte Vierge; puis viennent les dignitaires et les membres des gildes, munis de leurs

insignes et précédés de fifres et de timbaliers. Le cortége est fermé par l'archiduc Albert et l'infante Isabelle, lesquels, escortés par des seigneurs et des dames de la cour, s'avancent tenant un cierge et suivis d'officiers, de bourgeois et de la foule du peuple.

Ces deux tableaux, placés au siècle dernier au-dessus des portails du transept, furent transportés au Louvre pendant la tourmente révolutionnaire; restitués, en 1811, par décret impérial, ils firent, en 1815, l'objet d'une demande en restitution de la part des administrateurs de l'église du Sablon. Cependant, le gouverneur, comte Mercy d'Argenteau, ayant opposé à cette requête que ces toiles constituaient une propriété de la ville, comme appartenant jadis aux membres du Grand-Serment et non à l'église, ils restèrent au Musée de peinture, où ils figurent encore aujourd'hui avec deux autres toiles de Sallaert, représentant l'*Ommegang* défilant sur la place de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, et provenant du château de Tervueren, où l'on admirait encore, au siècle dernier, un troisième tableau du même peintre, rappelant un épisode d'un brasseur d'Auderghem.

Personne n'ignore que Wenceslas Coeberger, un des hommes les plus remarquables qu'aient possédés les Pays-Bas, fut à la fois architecte, peintre, ingénieur, philanthrope, antiquaire et numismate.

Comme peintre, nous ne connaissions plus, dans notre pays, de l'œuvre considérable de Coeberger, que deux tableaux seulement : l'ensevelissement du Christ, peint en 1606, pour le maitre-autel de l'église de Saint-Géry et aujourd'hui au Musée de Bruxelles, et le Christ de pitié de la galerie d'Anvers. Le hasard nous a fait découvrir une autre produc-

tion de cet artiste, c'est le tableau qui orne encore aujourd'hui l'autel de la chapelle de Saint-Joseph, dans l'église du Sablon, et représente la fuite de la Sainte-Famille en Égypte, que plusieurs écrivains, copiant servilement l'assertion du peintre Mensaert, ont faussement attribué à Coutfières ou Coutsiers, tandis que, par une fantaisie singulière, l'auteur se trouve avoir signé son œuvre au revers de la toile.

Nous avons parlé plus haut de Rubens et de ses imitateurs Gaspard de Crayer et Henri De Clerck; l'église de Notre-Dame, au Sablon, possède aussi une toile assez remarquable de son disciple, Erasme Quellin, dit le vieux. L'œuvre de cet artiste si estimé nous représente la décollation de sainte Barbe au pied de la tour, aux trois fenêtres symbolisant les trois personnes divines. La jeune vierge attend avec calme le coup fatal, qui doit lui mériter la palme du martyre. Tandis que le père dénaturé, dont l'attitude et le costume renforcent encore davantage le caractère déjà dramatique de la scène, s'apprête à décapiter sa fille dont il tient d'une manière convulsive la belle chevelure blonde, une femme, probablement la mère de la patiente, implore pour celle-ci la grâce du pardon. Un nègre, deux spectateurs et un ange apparaissant dans le ciel avec la palme et la couronne, symboles du martyre, complètent le tableau. L'ordonnance générale de la toile, la fermeté et la largeur du dessin, l'harmonie des couleurs et la juste pondération des ombres et de la lumière révèlent à première vue la plupart des caractères qui distinguent les œuvres du maître anversois, auquel Jordaens, Van Dyck, Snyders, Teniers et plusieurs autres artistes contempo-

rains dédiaient les estampes qu'ils burinaient d'après ses toiles.

Un autre tableau de la même église offre des ressemblances si frappantes avec celui que nous venons de décrire, qu'il est impossible de ne pas y reconnaître le pinceau du même artiste. Cette toile nous représente une sainte qu'un païen met en demeure de sacrifier à une idole placée devant elle et dont elle détourne les yeux pour les diriger vers le ciel, d'où sort un rayon qui l'éclaire et la console; debout derrière elle, un personnage lui touche légèrement l'épaule d'une main, en lui montrant énergiquement de l'autre le supplice qui l'attend, si elle s'obstine à demeurer inébranlable dans sa foi; deux spectatrices semblent attendre avec impatience l'issue de l'épreuve. Cette toile possède tous les caractères de celle que nous avons décrite précédemment, et peut lui être comparée sous le rapport de l'habileté de la composition, de la sobriété des détails, de l'expression des figures, de la vérité des attitudes et de l'heureuse harmonie des couleurs. La figure de la sainte est particulièrement remarquable : on y découvre tout à la fois la fermeté d'une martyre et la timidité d'une jeune vierge; elle craint, mais un rayon lui inspire de la confiance et la rend inaccessible aux menaces d'un tyran.

Aux tableaux d'histoire de Sallaert, décrits plus haut et qui, avant la tourmente révolutionnaire, décoraient les anciens portails du transept, les fabriciens de l'église substituèrent, au commencement de ce siècle, deux toiles de Mathieu Van Helmont, aujourd'hui cédées à l'État; mais à cause du manque complet de mérite artistique, elles ont été jugées indignes d'une restauration. Nous connaissons ces

œuvres, et nous regrettons d'autant plus vivement de ne point les voir figurer dans notre musée de peinture, que cette galerie ne possède aucun spécimen capable de nous renseigner sur les caractères distinctifs des compositions d'un artiste qui, après tout, ne mérite pas, ce nous semble, le mépris qu'on lui témoigne.

La troisième chapelle du côté du midi renferme encore aujourd'hui un remarquable tableau exécuté par Van Oost aux frais des membres de la confrérie de saint Hubert et représentant ce saint au moment où, errant dans la forêt, il vit tout à coup apparaître devant lui un cerf portant entre les cornes l'image du Sauveur crucifié.

Au-dessus de l'autel de Sainte-Barbe, au fond de l'église, se voit une œuvre de Vervoort, qui nous montre Notre-Seigneur apparaissant à cette sainte enfermée dans une tour par ordre de son père. Nous n'hésitons pas à ranger cette toile au nombre des meilleures productions de l'éminent artiste ; tout y révèle un faire large et facile ; l'ordonnance de l'ensemble est d'une composition heureuse ; les sombres arcades et les parois massives qui constituent la partie architecturale du lieu où se passe la scène, font admirablement ressortir les figures du Sauveur, de sainte Barbe et de deux anges distribués sur l'avant-plan ; les têtes belles et caractéristiques charment surtout par les sentiments qu'elles expriment ; la tonalité vigoureuse et nettement tranchée contribue puissamment à augmenter l'effet des détails, sans nuire à l'harmonie de l'ensemble.

Dans l'antichambre qui mène à la sacristie, on voit encore une autre toile du même maître, représentant sainte Barbe conduite au supplice. On retrouve dans cette composition

les mêmes qualités que dans celle qui précède ; les figures sont surtout expressives, mais la nature du sujet lui enlève ce charme irrésistible, dont on ne peut se défendre en regardant la première.

Dans la première chapelle à droite, près du transept de l'église, on remarque un tableau encastré dans l'autel et représentant le martyre des saints Crépin et Crépinien. Cette œuvre due au pinceau de Cortens, que nous avons déjà cité à propos des objets d'art de la collégiale de Sainte-Gudule, ne manque pas de mérite comme composition et comme style; mais les tons ternes et verdâtres que l'on rencontre dans un grand nombre de peintures de cette époque lui donnent un caractère à la fois sombre et désagréable.

Au fond de l'église, dans la dernière chapelle du même côté, existent deux magnifiques toiles de Gottier : la première nous montre saint Guidon et saint Éloy, patrons d'une confrérie qui y possède son autel; la seconde saint Guidon labourant la terre sous la conduite d'un ange. Ces deux tableaux parfaitement conservés révèlent un artiste de grand talent; les têtes des saints personnages et les chevaux sont particulièrement remarquables.

On voit encore aujourd'hui dans la sacristie un tableau de grande dimension, représentant l'adoration des rois mages et portant à la partie inférieure, l'inscription : « J. Crokaert pinxit 1785. » Cette composition est d'une facture médiocre et se ressent visiblement de la décadence dans laquelle la peinture, de même que toutes les autres branches de l'art en général, était tombée à la fin du XVIIIe siècle.

La chapelle actuelle de la Sainte-Vierge, dédiée, antérieurement à l'année 1859, à sainte Geneviève, possédait

jadis un tableau retraçant un épisode de la vie de cette sainte. Cette toile, qui a pour auteur François, élève du célèbre André Lens, se conserve également aujourd'hui dans la sacristie. Son principal défaut se trouve dans la crudité des effets d'ombre et de lumière, tranchés sans transition, d'une manière brusque et choquante.

Nous avons à parler maintenant des tableaux dont nous ne sommes point parvenu à découvrir les auteurs, et, en premier lieu, de deux volets des plus remarquables faisant autrefois partie d'un tryptique. Le panneau central a disparu pendant le cours du siècle dernier et probablement à la même époque que celui du tryptique de Van Orley, dont nous avons parlé plus haut.

Ces deux volets retracent des faits se rapportant à sainte Anne et à la sainte Vierge.

Dans le premier, l'artiste nous fait assister à la naissance de Marie. Les moindres détails de cette scène et les personnages qui y prennent part sont conformes aux usages consacrés, dans le cours du xve siècle, pour des représentations de ce genre par les peintres, les verriers, les entailleurs d'images et les sculpteurs, qui commençaient d'ordinaire par cet épisode la série des œuvres d'art que leur pinceau ou leur ciseau dédiaient à la mère de Dieu. Rien n'y manque, pas même le bassin de cuivre, destiné à prodiguer à l'enfant les premiers soins que réclame son entrée dans le monde.

Le fond du même volet nous offre la présentation de la sainte Vierge dans le temple. Tandis qu'elle gravit d'un pas ferme et assuré les quinze marches du parvis, Anne et Joachim, les yeux mouillés de larmes, restent immobiles et

contemplent avec tristesse la joie dépeinte sur les traits de leur fille tendrement aimée, qui allait être ravie à leur affection; le grand-prêtre Ruben, debout sous le portique, s'apprête à conduire la jeune vierge au milieu de ses compagnes, pour grandir comme elles à l'ombre du sanctuaire, sous les ailes des chérubins qui protégeaient l'arche sainte du Seigneur.

Le revers de ce volet nous représente le mariage de la sainte Vierge avec l'humble artisan de Nazareth, qui, sous les yeux du grand-prêtre et en présence de plusieurs membres de sa famille, met au doigt de sa fiancée l'anneau formé d'une pierre d'améthyste, symbole de virginale chasteté. Le tympan de la baie donnant accès au temple et sous laquelle se passe la scène, porte la date de 1528.

Le second volet servant de complément à celui qui précède nous retrace un fait que la légende rapporte de la manière suivante : « Une année, la fête des Encénies ou des Tabernacles étant proche, Anne et Joachim se rendirent, suivant leur coutume, à la ville sainte. Les enfants d'Israël y venaient offrir au Dieu de leurs pères et le grand-prêtre Ruben immolait leurs victimes. Joachim se présenta à son tour. Il portait un agneau, symbole de douceur et d'innocence, figure de l'agneau qui devait expier les péchés de la terre; Anne le suivait, la tête voilée, le cœur plein de soupirs et de larmes. Le grand-prêtre, en les apercevant monter les degrés du temple, n'eut pour eux que des paroles de mépris et de reproches. « Vous est-il permis, leur dit-il, de présenter votre offrande au Seigneur, vous qu'il n'a pas jugés dignes d'avoir une postérité? Ne savez-vous pas qu'en Israël, l'époux qui n'a

pas la gloire d'être père, est maudit de Dieu?... » et en présence du peuple, il repoussa leur offrande. »

Tel est le sujet de panneau. Le fond nous représente l'apparition de l'ange à saint Joachim, cherchant dans le silence de la vie pastorale et dans la contemplation de la nature un moyen de se soustraire à l'opprobre que devait lui attirer, au milieu du tumulte du monde, son manque de progéniture.

Au revers de ce volet nous voyons au premier plan la sainte Vierge agenouillée ; à ses côtés sont représentés six personnages dans la même attitude ; tous ont les yeux tournés vers la partie supérieure du panneau, où l'on découvre, au milieu d'une auréole lumineuse, l'enfant Jésus sortant du calice d'une fleur et tenant en main le globe terrestre. Le fond de la scène nous montre un paysage dont le caractère déjà pittoresque par sa nature est complété par la présence d'une eau limpide, d'une habitation, d'une église et de quelques rochers.

Ces deux volets ont été cédés au Musée de l'État, en 1859, pour la somme de six mille francs. Nous regrettons vivement la perte du panneau du milieu que ces volets encastraient autrefois ; ils nous permettraient peut-être, comme pour le triptyque de Van Orley, de déterminer d'une manière certaine et positive l'auteur de ces remarquables productions de notre ancienne école flamande de peinture.

L'église de Notre-Dame, au Sablon, possède encore aujourd'hui six panneaux faussement attribués à Van Eyck par plusieurs écrivains modernes, mais incontestablement de l'école du maître et d'une grande valeur. On ne conçoit pas dès lors que le gouvernement soit le témoin passif de la

détérioration à laquelle ces précieuses peintures restent exposées depuis tant d'années, à cause du peu de ressources dont dispose la fabrique. L'Etat s'en rendrait, peut-être, acquéreur pour une somme relativement minime et doterait notre collection des gothiques de ces tableaux actuellement perdus pour l'art et menacés d'une destruction complète, à moins que la main rapace de l'étranger ne vienne un jour nous les enlever, pour en orner un cabinet d'amateur ou une chapelle particulière.

Une autre œuvre également remarquable, mais cette fois de plus grande dimension, est aujourd'hui exposée dans le fond de l'église, au côté de la chapelle de Saint-Éloy, et nous retrace la nativité de la sainte Vierge. Au milieu d'un luxueux paysage figurent à l'avant-plan saint Joachim et sainte Anne; deux branches sortent de leur poitrine et, convergeant l'une vers l'autre, présentent, à leur point de rencontre, un bouquet feuillagé d'où sort la sainte Vierge. Cette manière symbolique de représenter la naissance de Marie est fondée sur le récit poétique de la légende, et était généralement adoptée par les artistes du moyen âge.

Il y a quelques années, à l'occasion du placement d'un nouveau confessionnal pseudo-gothique, véritable monument de mauvais goût, on enleva une cloison badigeonnée, et l'on y découvrit une grisaille, qui, à part son mérite intrinsèque, fournit une preuve matérielle de l'acharnement des iconoclastes pendant les troubles religieux du XVIe siècle. Ce tableau est traversé en tout sens par des entailles faites au moyen d'un stylet pointu; les têtes des personnages, que l'on s'est spécialement attaché à ren-

dre méconnaissables, démontrent clairement l'intention qui a présidé à cet acte de fanatisme inqualifiable.

La chapelle de Saint-Marcou est décorée d'une toile représentant ce saint au milieu d'un groupe d'infirmes implorant sa protection. Un autre tableau de très-grande dimension, aujourd'hui relegué dans l'antichambre de la sacristie, nous représente l'apothéose du meme saint.

La sacristie et la tribune de saint Marcou, pratiquée derrière la chapelle dédiée à ce saint, renferment plusieurs autres tableaux dont quelques-uns ne sont pas sans mérite, notamment ceux qui représentent l'évangéliste saint Jean, sainte Hélène, saint Antoine, par Janssens, le martyre de saint Erasme, l'annonciation de la sainte Vierge et la résurrection de Notre-Seigneur.

L'église possède encore, plusieurs tableaux à portraits. Parmi ceux-ci, nous mentionnerons en premier lieu un tableau à deux battants, qui orne aujourd'hui la chapelle des Saints-Crépin et Crépinien et représente plusieurs membres de la famille de Clumay. Cette œuvre révèle de brillantes qualités de facture et de pinceau; les têtes sont rendues avec un incontestable talent; le modelé en est beau et d'une grande vigueur de ton et le dessin correct et serré.

Dans la chapelle de Saint-Joseph se voit un autre tableau représentant un chevalier et sa dame, agenouillés devant l'image de la sainte Vierge et entourés d'une série d'écussons armoriés, se rapportant à la famille de Limmingen, à laquelle très-probablement appartenaient ces deux personnages.

Quelques auteurs mentionnent en outre, comme ayant

existé au siècle dernier dans la sacristie, plusieurs portraits de membres de la famille de la Tour et Taxis, exécutés sur cuivre par Vander Meyn. Nous ignorons ce que sont devenus ces peintures. Il existe encore, il est vrai, dans la tribune de saint Marcou, deux remarquables compositions, où l'on découvre aisément aux costumes, aux insignes et à la présence de l'arbalète des portraits de membres de la gilde du Grand-Serment, dont plusieurs princes de la Tour et Taxis faisaient autrefois partie; mais elles ne trahissent en aucune façon le faire de Vander Meyn. Ces portraits sont de plus exécutés sur panneaux et ne peuvent partant être confondus avec ceux que signalent ces écrivains.

Du côté opposé au monument du chevalier de Bourgeois, dans le transept méridional, se voit un tableau votif, représentant la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et rappelant, au moyen d'une épitaphe inscrite sur le glacis du cadre, la mémoire de damoiselle Jeanne Gilet, décédée le 25 décembre 1614 et inhumée dans l'église.

Nous citerons encore, en terminant, un grand tableau relégué aujourd'hui au-dessus des armoires de la sacristie et portant la date de 1599 avec l'inscription : « Mediatrix nostra, quæ es post Deum spes sola, Filio nos representa. » Cette composition d'une habileté d'exécution réelle nous montre la sainte Vierge invoquée par quatre personnages agenouillés devant elle et ayant derrière eux leurs saints patrons respectifs. Les costumes de jurés et chefs des nations que portent ces personnages ne laissent aucun doute sur leur qualité.

A part toutes ces œuvres d'un mérite sans doute bien différent, mais, pour le plus grand nombre, d'un très-grand

intérêt, un des principaux promoteurs et l'organisateur de notre musée royal de peinture, M. Bosschaert, nous a conservé une longue nomenclature, qui ne comprend pas moins de cinquante-trois tableaux. Le curé et les marguilliers de l'église du Sablon en firent, le 12 thermidor an XII, le dépôt au musée « créé en vue de procurer aux amis de l'art un faible dédommagement des pertes que l'enlèvement, sans exception, des objets les plus précieux, à l'entrée des armées républicaines, avait fait subir à la Belgique. » Cette liste, malgré ses lacunes, pouvant offrir quelque intérêt, nous avons jugé bon de la transcrire ici d'après l'original. Nous en avons élagué les incorrections de style et d'orthographe, qui y pullulent :

1° L'Annonciation de la sainte Vierge ; 2° l'Assomption de la sainte Vierge ; 3° saint Augustin ; 4° tableau de confrérie ; 5° un moine retirant de l'eau un jeune enfant ; 6° deux anges ; 7° deux anges formant le pendant du tableau qui précède ; 8° un tableau repris au catalogue général sous le n° 708 ; 9° suite du précédent ; 10° la Vierge et saint Bernard ; 11° Alphonse d'Aragon ; 12° sujet inconnu ; 13° saint Bernard ; 14° un aveugle guéri par l'intercession de la sainte Vierge ; 15° une jeune femme devant saint François ; 16° une fille à qui l'on refuse l'entrée d'un monastère ; 17° saint Bernard visité par des religieux ; 18° sujet inconnu ; 19° saint François ; 20° un tableau de mêmes dimensions que le précédent ; 21° un idem ; 22° un idem ; 23° l'enfant prodigue par de Haze ; 24° saint Hubert ; 25° paysage avec figures ; 26° saint Donat et saint François devant la sainte Vierge ; 27° un moine tenant une croix ; 28° un moine et des oiseaux venant à lui ; 29° apparition d'un religieux ; 30° un religieux

stigmatisé; 31° martyre d'un saint; 32° saint François stigmatisé; 33° la Madeleine; 34° saint Pierre dans les fers; 35° sainte Thérèse; 36° saint Augustin, tableau formant pendant à celui qui précède; 37° saint Pierre pénitent; 38° saint Jacques; 39° les Apôtres endormis au Jardin des Olives; 40° la Vierge de douleurs; 41° la Vierge et les âmes du purgatoire; 42° le Christ mort sur les genoux de sa mère; 43° la Sainte-Famille; 44° la Vierge, l'enfant Jésus et les anges; 45° la Madeleine; 46° saint Augustin; 47° saint François et l'enfant Jésus; 48° saint François stigmatisé; 49° le Christ mort, la Vierge, la Madeleine et des anges; 50° le Christ porté au tombeau; 51° un ange allumant le cierge que porte une sainte; 52° l'Adoration des bergers; 53° Thomiris tenant la tête de Cyrus.

Comme on le voit, l'église de Notre-Dame, au Sablon, abondait en tableaux de tous genres; les nobles et les riches, les bourgeois et le peuple s'étaient donné la main pour rendre digne de la reine du ciel qu'ils vénéraient comme leur mère, le temple splendide, élevé en son honneur par leurs pieux ancêtres; mais là ne se bornèrent pas leurs largesses : l'église était somptueusement décorée de tableaux; il restait encore un moyen de l'embellir davantage; la clarté trop vive de la lumière, produite par les grandes et nombreuses fenêtres qui font de l'église une véritable dentelle de pierres, contrastait d'une manière malheureuse avec la riche garniture inférieure. Il restait donc encore un vide à combler et une nouvelle occasion pour les fidèles de témoigner leur foi ardente en Dieu, et l'amour filial dont ils étaient animés envers sa sainte mère. Bientôt l'on vit les fenêtres à meneaux, délicatement dé-

coupées, ruisseler de perles, de rubis et de saphirs, et corroborer, par l'éclat magique de leurs couleurs transparentes, la splendeur du riche lambris de tableaux.

II

VERRIÈRES.

Il est hors de doute que le temple de prédilection des riches et puissantes gildes armées de Bruxelles devait être abondamment pourvu de ce splendide vêtement de tapisseries translucides, qui décorent les fenêtres à meneaux du moyen âge. Nous savons par le témoignage des contemporains que les vitraux de cette église étaient d'une grande richesse et d'une suprême beauté. Par malheur, les vieux écrivains et les chroniqueurs, dans leur foi ardente, mais naïve, ne nous ont laissé que des preuves de leur admiration. Ils ne soupçonnaient pas qu'il viendrait un temps où, grâce aux iconoclastes et aux sans-culottes, on se serait demandé jusqu'au sujet des verrières qu'ils citaient avec tant d'emphase.

De nombreuses et patientes recherches, quelques trouvailles, que nous considérons comme une bonne fortune et dont nous avons déjà, dans une certaine mesure, fait part au public, nous permettent d'apprécier aujourd'hui les verrières de l'église des gildes de Bruxelles autrement que par des exclamations emphatiques.

Déjà au xve siècle, l'église de Notre-Dame, au Sablon, possédait des verrières. M. Pinchart, dans ses *Archives des*

arts, a publié, en 1870, un extrait d'un registre de la Chambre des comptes mentionnant une verrière octroyée par lettres patentes du duc Philippe le Bon, en date du 8 mai 1433 à la chapelle de Saint-Antoine, sur le Sablon, à Bruxelles. Cette verrière exécutée par Jean Desmet, *gelaesmakere*, qui reçut de ce chef cinquante-sept livres huit sous, à quarante gros de Brabant la livre, représentait la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, saint Antoine de Padoue, saint Philippe et sainte Elisabeth, ainsi que les figures du donateur et de son épouse, Isabelle de Portugal, avec leurs armes et leurs devises.

A propos de cet extrait l'auteur précité fait les remarques suivantes. « Est-il question, dit-il, dans le document qui suit, d'une chapelle de Saint-Antoine, située sur le Sablon, ou de la chapelle dédiée à ce saint dans l'église de ce nom? C'est ce que nous n'oserions décider. Les auteurs de l'*Histoire de Bruxelles* ne parlent pas de la première; il est donc probable qu'il s'agit de la chapelle dans l'église. » MM. Henne et Wauters mentionnent, à la page 580 du troisième volume de leur ouvrage, une chapelle de Saint-Antoine, construite au milieu du cimetière du même nom et située près du vieux chemin de Schaerbeek, OP DEN AERDENWECH (1), qui ne fut longtemps qu'un chemin de terre, comme ils le disent. Cette chapelle avait été fondée et dotée en 1368. Néanmoins nous croyons qu'il s'agit ici d'une chapelle dans l'église du Sablon. Un manuscrit du xve siècle, conservé aux archives de Sainte-Gudule et intitulé « *capel-*

(1) Cette dénomination est souvent employée pour désigner l'emplacement d'un cimetière, de même que les mots *zavelwech, opten savel, supra sabulum, supra atrium.*

laniarum fundationes et dotationes, » nous apprend, en effet, qu'en l'année 1358 Radolphe Taye fonda et dota dans cette église une chapellenie en l'honneur de saint Antoine. Henri de Bulet, autrement appelé Van den Bossche, trésorier et chanoine de Sainte-Gudule, lui octroya, en l'année 1434, une somme annuelle de douze *peeters* de Louvain, à charge pour les proviseurs des pauvres de Sainte-Gudule d'y faire célébrer trois messes chaque semaine.

Le même écrivain, M. Pinchart, a publié, en 1865, dans le *Messager des sciences historiques*, un extrait d'un compte conservé aux archives du royaume, constatant que l'empereur Maximilien d'Autriche orna également l'église du Sablon d'un vitrail. Il en confia l'exécution à George Van Puedersse, peintre-verrier d'une grande réputation, qui reçut pour ce travail la somme de cent et treize livres de Flandre. Cette verrière, exécutée d'après un dessin arrêté, en présence du maître des pauvres, entre la chambre des comptes et l'artiste, comme cela résulte d'un acte daté du 1er juin 1482, fut placé dans l'une des fenêtres de la partie septentrionale des transepts de l'église.

Le 25 mai 1513, jour de la fête du Saint-Sacrement, vers les trois heures après midi, il y eut à Bruxelles et dans certaines localités environnantes, jusqu'à Louvain, un des plus affreux ouragans que mentionne l'histoire. Cette tempête fut telle que, d'après une chronique conservée à la bibliothèque de Bourgogne, il ne restait plus debout dans nos campagnes un seul épi de seigle ou de froment; le sol était couvert d'arbres déracinés par le vent et de restes inanimés d'animaux frappés par la grêle.

L'église de Notre-Dame, au Sablon, ne fut malheureuse-

ment pas épargnée et de son splendide vêtement de vitraux colorés, il ne resta plus d'autre souvenir que les débris informes, gisants épars sur les dalles de pierre.

Ce désastre, dont Pierre de Wal, l'un de nos meilleurs chroniqueurs, estime la perte à deux mille florins, somme importante à cette époque, souleva d'unanimes regrets.

Les nobles dames jadis, pour obtenir une part des mérites de ceux qui élevaient des temples au Seigneur, portaient dans leurs cottes armoriées, ou dans leurs manteaux de velours, enrichis de gemmes, des pierres, du fer et du plomb aux simples manouvriers; les damoiselles, à leur tour, se faisaient une gloire de préparer les aliments du plus humble des confrères des grandes gildes maçonniques, et le fier chevalier banneret échangeait son épée d'or, pour prendre la pique, ou manier le levier et contribuer ainsi de ses mains à l'érection de l'édifice qui devait abriter le maître de l'univers.

Cette foi antique et robuste n'était pas éteinte encore au commencement du XVIe siècle; elle était, au contraire, tout aussi vivace que pendant la plus brillante époque du moyen âge. Les dignitaires du grand serment, qui présidaient aux destinées de l'église du Sablon, en dressant, le 4 juillet 1513, des échafaudages pour l'enlèvement des débris mutilés, enchâssés encore dans leur forte armature de plomb, étaient donc assurés de voir bientôt ces fenestrations, splendidement ornées, leur fournir un nouveau témoignage de la foi persistante de la génération contemporaine.

Leur espoir ne fut point déçu. En effet, nos souverains,

l'empereur Charles-Quint et sa tante, l'archiduchesse d'Autriche, ces Mécènes des arts en Belgique, dont les témoignages de munificence éclataient dans les plus humbles chapelles des moindres de nos bourgades, comme dans les plus vastes cathédrales de nos cités opulentes, s'empressèrent de donner l'exemple. Par lettres patentes, données à Bruxelles et datées du 24 janvier 1514, ils allouèrent aux marguilliers et receveur de l'église une somme de cent cinquante livres de quarante gros, monnaie de Flandre, destinée à l'exécution de trois nouvelles verrières « pour estre mises au cueur de ladicte esglise pour le décorement d'icelle et ou heu de celles qui ont esté rompues par la tempeste et oraige qui fut en la saison d'esté lors passée, » comme s'exprime le texte du compte, que M. l'archiviste Desplanque a eu l'obligeance de nous communiquer, en 1866, et que M. le comte de Laborde a publié, en 1849, dans son travail sur les ducs de Bourgogne.

Comme il ressort d'un manuscrit de la bibliothèque de M. Goethals, ces trois verrières représentaient l'empereur Maximilien d'Autriche, Philippe le Beau, mort le 25 septembre 1506, et l'archiduc Charles d'Autriche, plus tard empereur sous le nom de Charles-Quint, et ses sœurs Eléonore, Elisabeth et Marie d'Autriche, baptisée, le 20 septembre 1505, par l'évêque d'Arras, dans l'église du Sablon, qui avait été spleudidement décorée pour cette circonstance. Chaque verrière portait, en outre, les écussons aux armoiries de chacun des princes et princesses, que nous venons de citer, ainsi qu'une inscription rappelant le souvenir des ravages occasionnés par la grêle, l'année précédente.

Nous avons fait, mais en vain, d'actives recherches pour

découvrir le nom de l'artiste qui exécuta ces œuvres d'art. Tout ce que nous savons, c'est que la plupart des vitraux commandés par notre gouvernante, l'archiduchesse Marguerite, étaient confiés à deux peintres-verriers de Bruxelles, Nicolas Rombauts et Jean Ofhuys, qui jouissaient, à cette époque, d'une grande réputation.

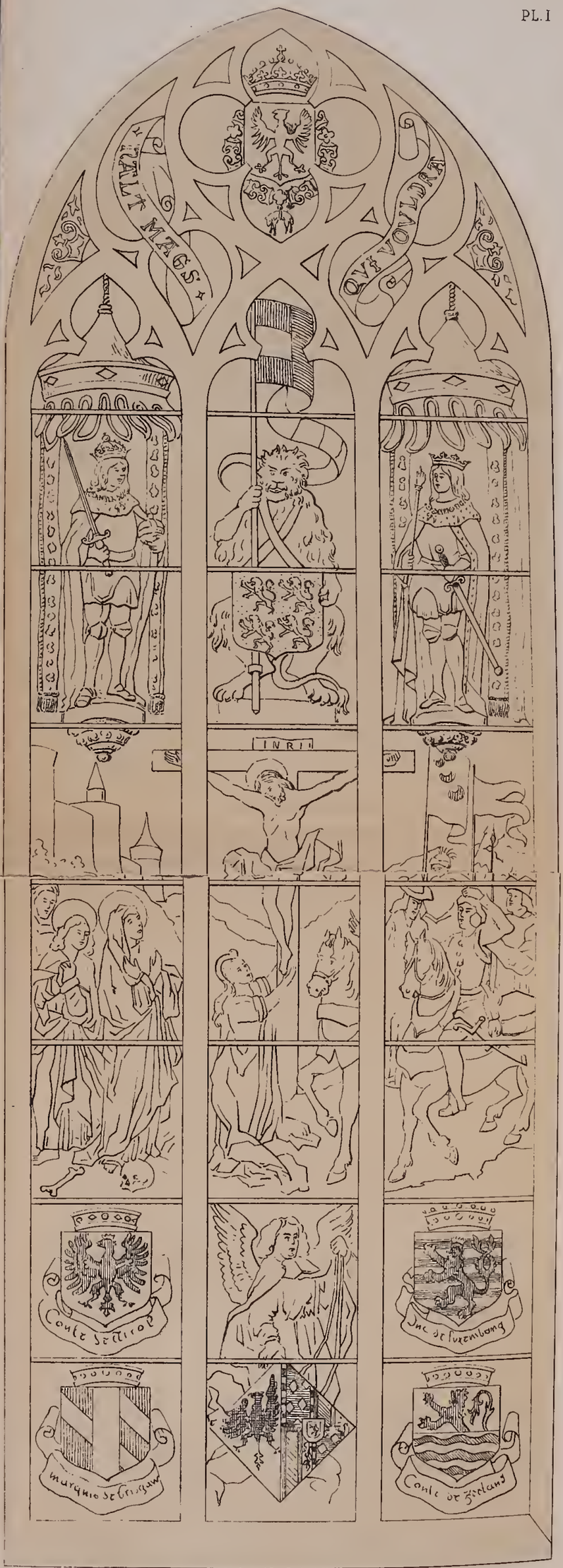
Nous venons de parler de recherches restées infructueuses. Signalons aussi des trouvailles, et dans le nombre citons en premier lieu les dessins originaux des deux verrières placées au-dessus des chapelles des princes de la Tour et Taxis, que nous venons de découvrir dans la riche collection de M. Goethals et que nous reproduisons.

A première vue, ces verrières ont une ordonnance hybride; on y voit, en effet, les donateurs placés au-dessus du sujet et le même sujet s'étendre, comme en pleine époque de la Renaissance, à travers les trois montants des meneaux.

Comme pour faire toucher du doigt les principes esthétiques en vigueur au commencement du XVIe siècle, les blasons et marques d'honneur des familles d'Autriche-Castille occupent vingt compartiments sur dix-huit consacrés aux sujets; encore celui de la deuxième verrière ne nous montre-t-il dans six compartiments que des donatrices, c'est-à-dire des personnages mondains.

Nous venons de présenter des considérations d'ensemble sur ces deux verrières inédites; abordons maintenant les détails de l'ordonnance et de la composition.

Nous pouvons diviser ces verrières en trois parties distinctes : la base, le corps du tableau et la résille ou lacis supérieur. Dans la première des deux verrières, la partie inférieure ou base comprend six carreaux séparés par l'armature



Imp. Simonau & Toovey

Ancienne verrière de l'Église de Notre Dame, au Sablon.

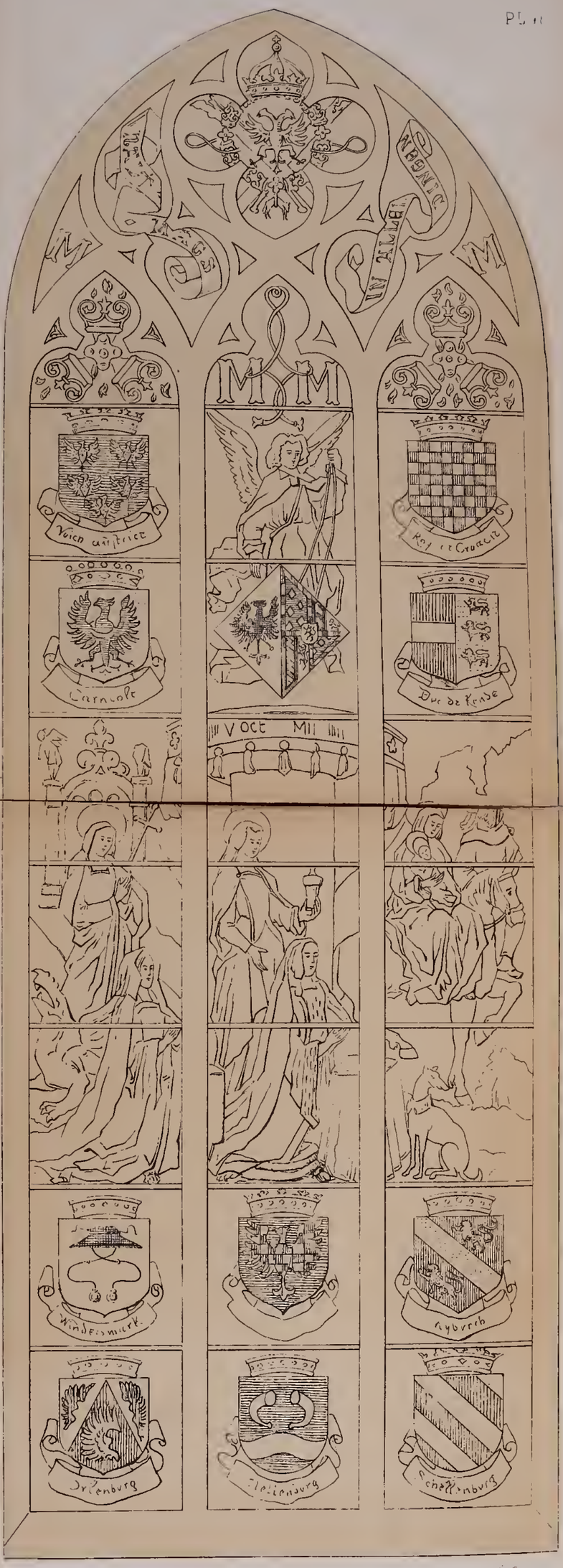
de fer et remplis de part et d'autre par quatre écussons timbrés de couronnes : à gauche, Tyrol et Brisgau; à droite, Luxembourg et Zélande. La partie centrale, comprenant deux carreaux, nous montre un ange aux ailes éployées et à chevelure relevée comme par un vent violent, tenant d'une main une draperie et de l'autre l'écu losangé, parti de l'empire et de Bourgogne-Castille. Les draperies de cet ange se rapportent encore à la dernière période de l'art ogival et rappelle les draperies de Mabuse, de Jérome Bosch et de Quinten Matsys.

Neuf carreaux séparés par des armatures surmontent cette partie et forment le tableau. C'est une scène du Calvaire : le Christ vient d'expirer; la Madeleine s'élance dans toute l'effusion de son amour et de sa douleur; la Vierge jette un long regard à celui qui n'est plus et qui vivra pendant toute la durée de l'éternité; saint Jean approche la tête vers celle qui vient de lui être donnée pour mère, comme s'il voulait prononcer quelques paroles de consolation, et un troisième personnage, une des saintes Marie sans doute, témoigne de sa douleur en portant la main aux yeux. Voilà pour la partie biblique de la gauche du tableau. Quant à la partie mondaine, le centurion relève la visière de son casque pour se convaincre si le Nazaréen est bien mort et commander à Longin, que l'on voit armé d'une espèce de hallebarde derrière lui, de percer le flanc du crucifié. Un personnage, probablement un juge, est à côté du centurion; au fond, des hommes d'armes portant des pennons armoriés : l'un mi-partie gueule et argent, l'autre d'argent à trois croissants de gueule posés en bande. L'arrière-plan du tableau est occupé par une perspective que domine au loin le mont Acra et la

citadelle de Sion. Les costumes appartiennent au commencement du XVIe siècle, à l'exception pourtant de ceux de la sainte Vierge et de saint Jean, qui portent la tunique et la clamyde classiques. La Madeleine, vêtue en courtisane, porte une coiffe de la coupe appelée plus tard à la Marie Stuart, coiffure que nous trouvons encore portée, à la fin du XVIe siècle, par la femme de Flaminius Garnier, sur le splendide retable d'albâtre, élevé à leur mémoire dans l'église du Sablon et dont nous parlerons plus loin.

Au-dessus du tableau et près du lacis des meneaux se trouvent six compartiments carrés et trois trilobés, offrant à gauche Maximilien et, à droite, Philippe le Beau en costume impérial et royal. Ces figures sont conformes au type connu de ces personnages et n'affectent aucune originalité, ni d'allure, ni de costume. Les deux nobles souverains sont abrités sous des *ombracula* suspendus par une corde, ornés chacun de trois losanges, et dont les lambrequins semblent agités par un vent violent. Le panneau central est occupé par le lion, tenant dans une de ses griffes l'oriflamme aux couleurs des Habsbourg, et dans l'autre un écu écartelé de Flandre et de Hollande, qui est de Hainaut et comme chacun le sait, substitué pendant quelque temps à celui du Brabant.

La résille supérieure présente, dans le quadrilobe central, l'écu de l'empire, d'or à l'aigle éployée de sable, armé et lampassé de gueule, timbré de la couronne impériale et contourné du collier de la Toison-d'Or. Du côté gauche de l'écusson de l'empire se trouve la devise de Maximilien : *Haltmags;* à droite la devise française de Philippe de Castille : *Qui vouldra*. Les petites parties découpées à jour de la



Ancienne verrière de l'Église de Notre Dame, au Sablon.

résille sont occupées par des briquets de Bourgogne, aux étincelles rayonnantes.

La partie inférieure de la deuxième verrière, au-dessus du glacis de la fenêtre qui surmonte la chapelle de saint Marcou, contenait, dans ses six compartiments carrés, un même nombre de blasons dont voici l'ordre et le nom : à gauche, Windesmarck, Orlenburg; au centre, Burgau, Nellenberg; à droite, Kiburg et Schellenburg.

Au-dessus de cette base armoriée se voient neuf compartiments constituant le tableau. Ici, l'on peut bien remarquer l'influence de la Renaissance avec ses idées païennes. En effet, la partie mondaine de la composition occupe les premiers plans, et l'on relègue au second la Fuite en Egypte et les deux personnages religieux, sainte Jeanne et sainte Marguerite. La sainte Vierge est à ciel ouvert ; il en est de même de sainte Marguerite caractérisée par le dragon, et sainte Jeanne, reconnaissable au vase qu'elle tient dans la main, ne possède un pavillon que parce qu'elle se trouve dans le même compartiment que la noble souveraine placée sous sa protection.

Si l'âne légendaire de la Fuite en Egypte est relégué au second plan, par contre, la levrette favorite de Jeanne occupe le premier, fantaisie royale que n'aura certainement pas voulu contrecarrer l'artiste.

Nous n'insisterons pas sur les costumes de Jeanne et de Marguerite ; ils sont connus et ne sortent guère des données reçues. Le fond est également occupé par une perspective très-montagneuse, où l'on remarque une porte en style de la dernière époque flamboyante, d'un caractère lourd et diffus.

Les six meneaux supérieurs et les trois trilobes correspondants à ceux que nous avons décrits tout à l'heure sont occupés par quatre blasons : Vieille Autriche, Carniole, Croatie et Carinthie; au centre, figure un ange d'un motif analogue à celui que l'on voit sur la première verrière, et qui porte un écusson identique; les deux trilobes à droite et à gauche sont ornés de briquets de Bourgogne et d'étincelles incandescentes; le trilobe du milieu représente deux M majuscules, réunis par un lacs d'amour.

La résille offre, dans le panneau quadrilobé central, l'écusson avec l'aigle à double chef de l'empire; les écoinçons sont occupés par deux M majuscules, et la partie intermédiaire par la devise de Maximilien : *Haltmags*, et celle de Marguerite : *In alle dingen*.

D'autres verrières furent encore placées, vers la même époque, dans l'église du Sablon, par les soins de nos souverains. En 1866, M. l'avocat Duvivier, en fouillant aux archives du royaume les liasses de l'audience, y découvrit, en même temps que le dessin, un document relatif à un vitrail exécuté pour cette église par ordre de Charles-Quint, et rappelant le souvenir de son père Philippe le Beau; il s'empressa, avec la bienveillance qu'on lui connaît, de nous faire part de sa découverte. Nos recherches, toutefois, furent vaines, et, dans une brochure spéciale que nous publiâmes quelque temps après sur les verrières du Sablon, nous fûmes obligé de déclarer que nous n'étions pas parvenu à nous procurer, au sujet de cette œuvre d'art, les renseignements nécessaires. Nous sommes plus heureux aujourd'hui. Dans la première livraison du *Messager des sciences historiques*, année 1870, M. Pinchart, que nous avons déjà eu l'occasion

de citer, a publié ce document, ainsi que le dessin de la verrière qui l'accompagnait. Il ressort clairement de cette pièce que la susdite verrière fut placée dans l'une des fenêtres de la chapelle de saint Hubert, pour rappeler un événement mémorable du règne de Charles-Quint qui, ayant été assez adroit ou assez heureux pour abattre l'oiseau dans un tir organisé par les soins des membres de la grande gilde de l'arbalète, avait été proclamé roi de cette milice bourgeoise, en l'année 1512.

L'ensemble de cette verrière peut donner une idée exacte des modifications foncières qu'avait subies, au point de vue de l'esthétique, l'art du vitrieur. Le peintre empiète sur les attributions de l'architecte ; il ne s'inquiète plus de l'ordonnance générale du lacis de la verrière et trace son sujet d'une pièce aboutissant aux deux côtés extrêmes, sans s'inquiéter qu'il soit coupé en cinq ou six parties par les meneaux de la fenêtre.

Une seconde aberration se fait jour : au lieu de se contenter des plans, le peintre-verrier aborde la perspective linéaire et aérienne, perspective cavalière s'il en fut, et où il conste évidemment que les règles publiées pour la première fois par Serlio, et traduites par Pierre Coecke d'Alost, sont encore des arcanes mystérieux pour les artistes de cette époque.

Une troisième remarque, c'est le peu de soucis que l'on prend de relier convenablement les socles ou bases à la scène principale. Des arcades boiteuses, des écussons à cru sur fond blanc suffisent pour remplir la partie inférieure, dédaignée par le peintre.

Le sujet de la fenêtre qui, comme nous l'avons dit, gar-

nissait autrefois les meneaux de la chapelle de saint Hubert, nous présente une application remarquable des nouveaux principes esthétiques, que nous venons de développer. Comme style général, l'art de la renaissance s'y montre timidement dans quelques détails, comme des culots, des amortissements, une base attique et quelques autres parties évidemment inspirées des ordres grecs. Une singulière remarque à faire pour l'architecture du fond, c'est qu'elle affecte une apparence romane qui n'existe pas en réalité, mais qui est produite par les propensions de l'artiste, qui a ramené au plein-cintre la plupart des formes ogivales qu'il avait devant lui.

On peut encore remarquer l'importance que prend le donateur vis-à-vis de son saint patron qui l'accompagne. Philippe le Beau est aussi grand que l'apôtre saint Philippe, et Jeanne de Castille a la même taille que saint Jean l'évangéliste. Bien plus, les patrons partagent timidement, avec les donateurs, le même habit de brocart dont est formé le dais royal, suspendu de chaque côté de la verrière.

Il n'est pas jusqu'aux animaux mêmes familiers aux personnages, qui ne trouvent place dans la verrière; on y voit, en effet, la levrette au riche collier de Jeanne de Castille et le petit carlin d'Eléonore.

A droite, Jeanne de Castille et ses deux filles; à gauche, Philippe le Beau et Charles d'Autriche sont agenouillés au pied d'une statue de saint Eloy, dont le culte a persisté dans l'église du Sablon, où se voient encore de magnifiques *keersen*, appartenant à la confrérie de ce nom et datant du XVIIe siècle. Un livre est ouvert sur l'autel, et l'antependium représente saint André portant la croix de Bourgogne, assis

sur un siége antique ou pliant. Philippe le Beau et son fils portent le cotteron armorié de Brabant-Bourgogne sur une armure pleine; bottés et éperonnés, ils ont ôté leur casque et leurs gantelets, que l'on voit gisants à terre. Le costume de Jeanne de Castille et de ses deux filles, sensiblement identique, se compose d'une coiffe à la Mahaut et d'une robe décolletée avec guimpes, dont les larges mahoitres sont doublées d'hermine.

La partie supérieure de la verrière montre les briquets de Bourgogne, les cailloux et les charbons qui s'enflamment, attributs de la Toison d'or, qui sont mêlés au chiffre en lacs d'amour de Philippe le Beau, les toisons, des philactères et la marguerite, emblème de la donatrice, dont les armoiries se trouvent au panneau central, où, circonstance particulière, elles sont surmontées du griffon symbolique, qu'elle avait adopté, et dont elle permit plus tard à la ville de Malines de timbrer son écu.

Les armoiries de Charles d'Autriche et de Philippe le Beau, entourées de la Toison d'or, se trouvent à droite; celles d'Eléonore et d'Elisabeth, vides au canton masculin, se voient à gauche. Nous remarquerons, comme particularité, que l'écu d'Eléonore présente une jeune fille nue, enlaçant un faucon, et celui de sa sœur un personnage simplement couvert d'une peau d'animal et coiffé d'une cucule, terminée comme un cimier héraldique.

La régence de la tante de Charles-Quint pourrait s'appeler dans notre histoire artistique l'époque des verrières. Jamais on ne peignit plus de vitraux que sous le règne de cette princesse, qui protégeait avec prédilection cette spécialité artistique. A chaque feuillet du livre de compte de sa mai-

son, on rencontre des mentions de sommes allouées pour des œuvres d'art de ce genre. Les principales églises qui furent gratifiées de ses libéralités furent celles des Récollets ou Frères mineurs, à Bruxelles, du monastère du Rouge-Cloître, à Auderghem, de Notre-Dame, à Alsemberg, et par-dessus tout, la collégiale des Saints-Michel et Gudule. D'autres verrières moins importantes, relatées dans les comptes de 1512 à 1527, furent placées à Grave, dans l'église de Sainte-Élisabeth, dans la cure de Braine, dans l'église paroissiale de Zutphen, dans celle des Frères prêcheurs, à Douai, dans la chapelle des Chartreux, à Scheut, et dans beaucoup d'autres édifices encore.

Les exemples partis de haut sont ordinairement suivis avec affectation par ceux qui de près ou de loin veulent se rattacher au pouvoir. Marguerite d'Autriche avait mis les verrières à la mode; on s'en engoua; seulement, devons-nous le dire, le but n'avait plus cette piété native, cette aspiration à vouloir décorer la maison du Seigneur, qui avaient dicté les généreuses donations des empereurs, des rois et des seigneurs de la brillante époque du moyen âge. Aussi, les artistes comprirent-ils bien qu'il fallait changer l'allure générale du vitrail, pour que la mode ne s'arrêtât pas. Ils flattèrent leurs donnateurs en agrandissant leurs portraits, reléguèrent les patrons dans les arrière-plans et multiplièrent outrageusement les cartels armoriés et l'étalage somptueux des quartiers de noblesse.

Cependant, malgré ce mélange profane, la peinture sur verre avait conservé son beau et grand caractère, sa transparence brillante, la noblesse du dessin et le glorieux souci de l'effet pittoresque, qui devait mal-

heureusement, un siècle plus tard, se changer en effet théâtral.

Sur cette pente glissante, on ne devait pas s'arrêter de sitôt . au XVIe siècle, les progrès de la réaction sont désastreux ; les donateurs sont exigeants et les artistes se voient forcés de flatter leur vanité de plus en plus. Au lieu de simples portraits et d'armoiries, on y fait intervenir des générations entières et la verrière pourra servir de contrôle à l'arbre généalogique de la noble souche qui en a fait l'orgueilleuse dépense. Les armures, les brocarts, les velours donnent plus de préocupations aux artistes que l'expression pieuse des figures et que la douce et mélancolique onction des scènes légendaires, qui servaient jadis exclusivement à l'édification et au réveil de la piété des fidèles qui venaient s'agenouiller sous les arceaux aériens des temples splendides du moyen âge

Nous trouvons du reste l'application pratique des idées religieuses et morales que nous venons d'énoncer, dans les nombreux vitraux dont la noblesse, le clergé, les corporations et les particuliers, imitant l'exemple de nos souverains, s'empressèrent de gratifier le sanctuaire vénéré de Notre-Dame, au Sablon, et dont nous allons continuer la nomenclature.

En l'année 1515, l'un des membres de la maison de Bavière, dont nous n'avons pu découvrir le nom, fit exécuter un magnifique vitrail destiné à orner l'une des fenêtres nord-ouest du sanctuaire de l'église. Le duc s'y trouvait représenté les mains jointes et agenouillé sur un prie-Dieu recouvert de velours bleu ; sa tête était ornée d'une couronne ; un large manteau de pourpre doublé d'hermine cou-

vrait une armure pleine ; sur le cotteron figuraient les armes de sa famille ; un gantelet et un casque orné d'un plumet gisaient à terre ; de chaque coté du vitrail l'on remarquait les quartiers de noblesse qui suivent : Brigue, Brandebourg, Savoie, Bourgogne — Sicile, Brabant, Berry et Hainaut. En face du duc était représentée son épouse également dans l'attitude de la prière : elle portait une couronne, un collier et un manteau de pourpre et d'hermine ; à ses côtés figurait un lévrier, accessoire obligé des vitraux de cette époque ; ses quartiers de noblesse s'y trouvaient également représentés comme suit : Sicile, Angleterre, Ferrette, Brigue — Henneberg, Wal, Milan et Pomeren.

Vers la même époque, le comte Maximilien de Hornes, seigneur de Gaesbeke, Honschote, etc., chevalier de la Toison d'or, et lieutenant de la cour féodale du Brabant, contribua également à l'ornementation de l'église par l'octroi d'une remarquable verrière qui fut placée dans l'une des fenêtres de la nef latérale. Cette œuvre d'art montrait le donateur revêtu d'une cotte ornée de ses armes et agenouillé sur un prie-Dieu recouvert de velours bleu : devant lui était un autel surmonté d'un tableau en partie caché par une draperie et représentant un paysage, à ses pieds gisaient un casque plumeté et un gantelet ; autour du vitrail, dans la résille et les compartiments extrêmes, étaient représentés les quartiers suivants : Brabant, Hornes, Hornes, Hornes, Hornes, Hornes, Hornes — Cleves, Ostrevant, Honschote, la Tremouille, Lannoy, Montmorency et Montfort. Dans la partie supérieure de la fenêtre était placé l'écusson, avec les armes du comte Maximilien, orné des insignes de l'ordre de la Toison d'or.

Henri, comte de Nassau, chevalier de la Toison d'or, fit également exécuter vers la même époque, pour l'église du Sablon, un magnifique vitrail destiné à rappeler le souvenir de son père, Jean III, dit le Jeune, et de sa mère, Élisabeth, fille de Henri, landgrave de Hesse, et d'Anne, comtesse de Catzenellenbogen. Cette verrière représentait le comte de Nassau, Jean III, et son épouse Élisabeth de Hesse, avec leurs quartiers de noblesse, placés dans l'ordre suivant : Nassau, la Marck, Lecke, Hornes, Heynsberghe, Hainaut, Solms — Hesse, Nassau, Saxe, Brunswick, Catzenellenbogen, Hissenbergh et Wurtemberg. Dans le lacis supérieur se voyaient les armoiries de la maison de Nassau.

Messire Jacques de Luxembourg, comte de Gavre, seigneur de Fiennes, mort en l'année 1530, contribua à son tour à l'ornementation de l'église par le don d'une verrière, sur laquelle il était représenté avec son épouse, Hélène de Croy. Les quartiers suivants complétaient ce vitrail placé dans l'une des fenêtres de la basse-nef : Luxembourg, Gruthuse, Ville, Auxy — Croy, Château-Briant, Luxembourg et Bar.

Vers le même temps, Philippe de Clèves, seigneur de Ravenstein, gratifia la même église d'un beau vitrail, sur lequel il était représenté avec ses quartiers de noblesse, à savoir : Clèves, Clèves, Berghe, Bourgogne, Bavière — Portugal, Portugal, Angleterre, Urgel et Castille.

Le comte George d'Egmond, évêque d'Utrecht, décédé en l'année 1559, orna l'une des fenêtres des bas-côtés de l'église d'un vitrail, sur lequel il se trouvait représenté avec les quartiers de noblesse qui suivent : Meurs, Arckel, Leiningen, Zarweiden, Juliers, Berg — Bade, Wurtemberg,

Autriche, Simmeren, Marsole, Brandebourg et Lorraine. Ce vitrail était en outre surmonté d'un écusson, avec ses armes et celles de son père et de sa mère, comtesse de Werdenberg.

Les renseignements qui précèdent sont empruntés pour la plupart à un manuscrit appartenant à la riche collection de M. F.-V. Goethals, ancien bibliothécaire de la ville de Bruxelles, décédé le 10 mai dernier, après avoir consacré la plus grande partie de sa vie à l'étude des arts et des sciences et composé de nombreux ouvrages qui resteront comme des témoignages de son grand amour pour le travail et de sa profonde érudition.

Le *Mausolée de la Toison d'or* nous révèle l'existence, dans l'église du Sablon, des quatre verrières qui suivent et qui toutes ont été exécutées vers le milieu du XVIe siècle.

Le première était due à la libéralité de don Fernand de Gonzague, duc d'Ariano, prince de Molfetta, décédé à Bruxelles, le 15 novembre 1557. Ce vitrail représentait le donateur avec son épouse, Isabelle de Capoue, et les huit quartiers qui suivent : Gonzague, Bavière, Este, Aragon — Capone, Accroramiento, Ayerbe et Baux.

La deuxième eut pour donateur messire Lamoral, comte d'Egmont, prince de Gavre, décapité sur la Grand'Place, à Bruxelles, le 15 juin 1568, par ordre du duc d'Albe. Cette verrière représentait le comte Lamoral d'Egmont, revêtu des insignes de la Toison d'or, et son épouse, Sabine, fille de Jean II, duc de Bavière, juge à la Chambre impériale de Spire, décédé à Anvers, le 19 juin 1578, et était entourée de huit quartiers placés dans l'ordre suivant : Egmont, Werdenberg, Luxembourg, Gruthuse — Bavière, Bade, Nassau et Catzenellenbogen.

Vers le même temps, Philippe de Montmorency, comte de Hornes, seigneur de Weert, qui partagea le sort du comte d'Egmont, dont nous venons de parler, contribua également à la splendeur de l'église du Sablon, en la gratifiant d'une belle verrière, sur laquelle il était représenté, avec les huit quartiers qui suivent : Montmorency, Vilain, Egmont, Bergue — Niwenare, Limbourg, Wied et Meurs.

Le quatrième vitrail fut libéralement donné à l'église par Guillaume de Nassau, prince d'Orange, assassiné à Delft, le 10 mai 1584, par Balthasar-Gérard de Villefans. Ce vitrail, sur lequel il se trouvait représenté, était entouré des seize quartiers suivants : Nassau, Lecke, Heynsberghe, Solms, Hesse, Saxe, Catzenellenbogen, Wurtemberg — Stolberg, Nassau, Mansfelt, Gleichen, Koningstein, Nassau, Arenberg et Aspremont. Dans deux des dernières fenêtres dont nous venons de parler figurait un cartouche portant le millésime de 1545.

Au fond de l'église, à l'extrémité de la nef latérale, existe une chapelle dédiée à saint Éloy et à saint Guidon, et construite par Claude Bouton, chevalier, seigneur de Corbaron, conseiller et chambellan de l'empereur Charles-Quint. En l'année 1553, date à laquelle fut achevée la construction de cette chapelle, le chevalier orna la fenêtre qui surmonte l'autel d'un vitrail composé de deux parties distinctes. La partie supérieure, représentant le jugement dernier, offrait d'un côté plusieurs personnages cherchant à fléchir l'arrêt du souverain juge et de l'autre la gueule béante d'un monstre, recevant les réprouvés. La seconde, au-dessous de la précédente, représentait à gauche l'image du donateur priant à genoux, ayant derrière lui ses deux fils également

dans l'attitude de la prière ; tous trois armés et revêtus de leurs cottes d'armes. Aux côtés l'on voyait les armes du seigneur de Corbaron, avec ses quartiers de noblesse paternels et maternels, qui sont : Bouton, de Salins, Dedio et Neuville. A la droite du spectateur était représentée Jacqueline de Lannoy, son épouse, agenouillée, tenant dans les mains un marteau et revêtue d'un manteau de brocart armorié. Derrière elle figuraient ses armes avec les quartiers paternels et maternels, qui suivent : Lannoy, Berlaimont, Esne et Neuville. Au milieu se trouvait un cartouche offrant le millésime 1555, époque de l'exécution de la verrière et plus bas la devise partielle de la maison de Bouton : *Souvenir tue* (celui de son repentir, ou de son déplaisir).

Vers la même époque, Charles, duc de Croy, évêque de Tournai, décédé le 2 décembre 1564, fit également don à l'église d'une verrière acompagnée des quartiers suivants : Château-Briant, Longny, Fonteville, Jury — Croy, Lorraine, Luxembourg et Bar.

M. Goethals a eu l'obligeance de nous communiquer le dessin d'un vitrail, auquel est joint un acte daté du 16 juillet 1752 et revêtu de la signature de Richard de Grez. Ces documents constatent qu'il existait jadis, dans la chapelle de Saint-Hubert, un vitrail exécuté en 1571, par ordre de Pierre-Charles, baron van Ypen, et de dame Christine Pipenpoy, son épouse, qui y étaient représentes avec les armes de leurs familles respectives.

Outre les verrières énumérées plus haut, l'église de Notre-Dame, au Sablon, en possédait encore quelques autres au sujet desquelles, malgré nos persévérantes recherches,

il nous a été impossible de nous procurer les renseignements désirables. Tout ce que nous savons, c'est que certains de ces vitraux rappelaient des faits se rattachant à l'histoire de l'église, notamment le souvenir de la translation d'Anvers à Bruxelles de la statue miraculeuse de la sainte Vierge, par Béatrix (vulgairement Baet) Soetkens, en l'année 1348, et celui de la réception de cette vénérable image, à Bruxelles, par Jean III, duc de Brabant, et par son fils, Henri de Limbourg. Accompagnés des magistrats, des métiers et des membres de la gilde des arbalétiers de la ville, ils la transportèrent solennellement sur leurs épaules et la déposèrent dans le sanctuaire du Sablon.

Nous avons trouvé aux archives du département du Nord, à Lille, un compte d'Ambroise Van Oncle, receveur général des domaines, dans lequel il est fait mention, à la date du 14 janvier 1628, d'une somme de deux cent soixante livres, octroyée par ordonnance de son Altesse Sérénissime l'infante Isabelle, « pour la réparation et repeincture de unze verrières de la très-illustre maison d'Austriche, à l'église de Nostre-Dame, au Sablon, de ceste dicte ville. » D'après le même compte, cet important travail aurait été confié à Jean de Bronckorst, maître verrier à Bruxelles.

Ce curieux document nous démontre, à la dernière évidence, la lacune qu'il aurait fallu combler encore, pour offrir à nos lecteurs un travail complet, comprenant toutes les anciennes verrières qui existaient jadis dans l'église du Sablon. Nous conservons, toutefois, l'espoir que les recherches auxquelles on se livre aujourd'hui dans nos archives, voire même peut-être le hasard, ce trouveur de tant de choses, amèneront de nouvelles découvertes qui

nous permettront de compléter un jour la série déjà bien fournie des verrières qui décoraient autrefois ce remarquable édifice.

En attendant, nous nous demandons par quelle fatalité ces précieuses verrières, témoins si éloquents de la piété de nos souverains et de la protection qu'ils n'ont cessé d'accorder à cette spécialité artistique, ont pu se trouver encore une fois dans un état réclamant des restaurations de cette nature. Un événement malheureux, semblable à celui de 1513, était-il venu derechef frapper l'église du Sablon. Nous ne le pensons pas, car, bien que les anciennes chroniques fassent mention d'orages qui sont venus foudre sur notre ville à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle? nous n'avons cependant découvert aucune trace de ravages dont le sanctuaire de Notre-Dame aurait été victime. Nous croyons plutôt que cette destruction est l'œuvre du fanatisme des iconoclastes à la solde de Vanden Tympel, qui détruisirent à jamais tant de chefs-d'œuvre, jadis le juste orgueil de nos ancêtres

Nous avons, en effet, des preuves pour démontrer que l'église de Notre-Dame, au Sablon, ne fut pas plus épargnée par le vandalisme impie des sectaires du XVIe siècle que les autres églises de la capitale. Le 31 mai 1579 était le jour fixé pour la sortie de l'*ommegang* traditionnel. A cette date déjà, les esprits étaient fortement exaspérés par les tendances que révélait la conduite de l'autorité. Les membres de la gilde du Grand-Serment jugèrent prudent, dans ces circonstances, de supprimer cette année ce cortége populaire et de le remplacer par une simple procession qui fit le tour de l'église. On y vit figurer la statue miraculeuse de la sainte

Vierge, mais tous les serments et les métiers s'abstinrent d'y prendre part.

Le 4 octobre suivant, les iconoclastes se rendirent maîtres de l'église de Notre-Dame de la Chapelle et obligèrent François Elant, curé de la paroisse, de se réfugier, avec les membres de son clergé, dans l'église du Sablon, pour lors succursale de la première, à l'effet d'y exercer les fonctions pastorales. Cependant la puissante influence dont jouissaient encore les corporations préposées à la défense de l'église de Notre-Dame, au Sablon, ne put la soustraire aux excès sacriléges des hérétiques. Léonard Van den Hecke, bourgmestre de Bruxelles, inféodé aux principes de la nouvelle doctrine, voulant effacer dans les gildes ou serments les derniers vestiges de l'influence catholique, supprima ces puissantes corporations, par ordonnance du 9 juillet 1580.

Cette suppression fit tomber devant les partisans de la réforme la dernière barrière qui les empêchait d'exercer, dans le sanctuaire du Sablon, les pillages et les dévastations que leur fanatisme leur avait fait commettre dans les autres églises de la capitale. Aussi fut-elle envahie dès le mois d'octobre suivant : les vases et les ornements sacrés furent profanés; la statue miraculeuse de la sainte Vierge fut brûlée et la châsse d'argent de sainte Julienne de Nicomédie, bénie solennellement, le 7 mars 1473, en présence de Charles le Téméraire, d'un grand nombre d'évêques, d'abbés et du magistrat de la ville, devint à son tour la proie de la convoitise rapace des huguenots, qui se partagèrent ses débris.

Pourrions-nous admettre, en présence de ces faits, que leurs mains sacriléges aient respecté les splendides verrié-

res accumulées dans le sanctuaire vénéré du Sablon par la piété des générations chrétiennes. Nous ne le croyons pas. La haine aveugle dont ils étaient animés envers les images et les représentations de tout genre, et les actes de vandalisme commis sur les vitraux, dans les autres églises de notre pays, nous fournissent la preuve du peu de respect qu'ils avaient pour des œuvres d'art de cette nature.

La fin du XVIe siècle fut le chant du cygne pour la peinture sur verre. Cet art devait bientôt se suicider lui-même, en introduisant, dans les données esthétiques de sa composition, des profondeurs, des fuyants, des perspectives, toute la magie enfin du clair-obscur qui tentait de faire de la verrière, malgré l'armature de fer et la résille de plomb, un tableau conforme aux données ordinaires de la peinture de chevalet.

Ici, les verriers eurent tort ; ils voulurent le mieux ; ils perdirent le bien. La résille de plomb, traçant résolûment les figures cantonnées, dans les parties les mieux ornées, par l'armature de fer et se servant même des barreaux jointifs des meneaux, contribuait à l'effet pittoresque et dessinait hardiment sur l'azur du ciel ou les fonds historiés, les personnages, ou les fabriques.

Toujours pour éviter la résille de plomb, on imagina au XVIIe siècle — et les vitraux de Van Thulden en sont un exemple frappant — une sorte de lacis géométral, portant ses lignes immuables à tort et à travers de l'ordonnance et montrant la scène, si nous pouvons nous servir de cette expression, comme à travers un vaste filet. Rien de plus monotone, de plus disgracieux et de moins conforme aux lois de la pondération des masses et de l'exacte représentation des détails que ce carreautage à tort et à travers d'une scène qui,

à la belle époque de l'art du *vitrieur*, suivait toutes les ondulations des lignes, tous les contours, tous les méandres harmonieux des formes et se trouvait parfaitement à sa place, parce que nulle part la résille de plomb ne contrariait le sujet, l'ordonnance matérielle des détails et des clairs-obscurs.

C'était cependant encore une belle époque, celle où Van Thulden peignait les vitraux du chœur de la sainte Vierge, à la collégiale de Sainte-Gudule. La France était alors bien moins favorisée que nous. Mais peu à peu les formes s'alourdissent, les teintes deviennent moins franches, les clairs-obscurs moins bistrés, l'harmonie générale moins sensible. On préféra l'émail au verre teint en masse et les peintres-verriers, devenus émailleurs, abusèrent de la facilité prodigieuse d'assouplir leurs teintes par des repeints placés à la face antérieure du verre. De cette façon, ils remédiaient, il est vrai, à la trop grande fusibilité de certaines couleurs; mais ils nuisaient incontestablement à la transparence, qui ne veut qu'un émail par couche vitrifiable. L'effet de l'émail, très-disgracieux quand le jour n'est pas direct, peut très-bien s'étudier sur les verrières de Sainte-Gudule, où on en a abusé Par un temps ordinaire, ces vitraux paraissent être à contre-jour et affectent une teinte grise uniforme.

Nous ne pouvons guère compter comme une époque de la peinture sur verre le XVIIIe siècle, malgré les charmants vitraux hollandais, dont le spirituel grattage fait l'étonnement de ceux qui ne connaissent pas le procédé matériel de la production de cet effet. Les vitraux religieux se réduisent ordinairement alors à une combinaison de mise en plombs, plus ou

moins adaptée aux formes générales du style du temps. Ainsi, par exemple, à l'époque Louis XV, les plombs affectent généralement des formes soubresautées, bizarres, boiteuses et sans goût, s'amalgamant avec peine à un ensemble central, où quelquefois se voit encore une petite partie de peinture sur verre. Il est juste de dire que cette partie est d'émail et qu'il n'y a pas de mise en plomb. S'il y en a une, ce ne sont tout simplement que quatre ou six quadrilatères, ou parfois un plus grand nombre, laissant apercevoir à travers leur résille quelque symbole banal ou prétentieux. L'ouvrage de MM. Levy et Capronnier nous fournit le plus remarquable exemple connu de l'agonie de ce bel art qui, pendant près de quatre siècles, avait brillé du plus vif éclat dans les œuvres inimitables de nos maîtres ès-pierres.

Pendant le cours de ces deux siècles, l'église de Notre-Dame, au Sablon, se vit peut-être encore de temps en temps l'objet des libéralités des fidèles ; nous n'en avons cependant trouvé qu'un seul exemple, celui d'une verrière exécutée par ordre du feld-maréchal Viriex, Philippe-Laurent, comte de Daun, prince de Thiano, chevalier de la Toison d'or et gouverneur des Pays-Bas, pendant l'absence que fit, en 1725, l'archiduchesse Marie-Élisabeth, sœur de Charles VI. Cette verrière, conçue suivant les errements de l'époque, n'offrait que la représentation des armes du donateur, entourées de demi-dieux, de génies, de symboles et d'autres ornementations dans le style prétentieux de l'époque de Louis XIV.

Pendant la nuit du 11 au 12 août 1765, un affreux ouragan se déchaîna sur la ville de Bruxelles et y causa les plus grands ravages. Cette tempête, accompagnée d'une pluie de

grelons d'une grosseur extraordinaire, fut tout aussi fatale à l'église de Notre-Dame, au Sablon, que celle du 25 mai 1515. Toutes les verrières furent détruites, à l'exception de trois, pour la préservation desquelles les fabriciens avaient, le 2 juin 1750, fait exécuter par Martin Gysels des treillis en fil de fer. A la suite de ce désastre, l'on s'adressa au prince de la Tour et Taxis et l'on s'ingénia à trouver les moyens pour réparer les dégâts, au moins dans une certaine mesure, mais toutes les ressources que l'on était parvenu à créer ayant été absorbées par la seule restauration des toitures, on se borna à reléguer pêle-mêle, dans les fenêtres de la grande nef, les tristes débris du splendide vêtement de vitraux colorés qui ornait antérieurement le sanctuaire vénéré de nos gildes communales.

De nos jours, les membres du conseil de fabrique, voulant conserver à la postérité ces précieux restes de l'ancien art du *vitrieur*, adressèrent, le 28 juillet 1860, une demande au ministre de l'intérieur, à l'effet d'obtenir le concours de l'État pour un travail de remaniement. Cette demande, sur le rapport de la Commission royale des monuments, fut accueillie par arrêté royal du 20 mai 1861, et le travail confié à M. Samuël Coucke, peintre-verrier à Bruges. Une partie de ces fragments, offrant cinquante-deux écussons armoriés, parfaitement conservés, ornent aujourd'hui les deux fenêtres qui surmontent les chapelles de la Tour et Taxis; les autres débris complétés seront probablement utilisés pour l'ornementation des fenêtres de la sacristie.

C'est une chose remarquable de voir, en ce siècle où l'on prétend que la foi diminue et que la piété tend à décroître,

nos splendides temples ogivaux recouvrer la parure de rutilantes verrières, que la haine des iconoclastes ou l'action destructive du temps semblaient avoir détruites à tout jamais. Notre siècle, tout pétri d'éclectisme, a ceci de bon, c'est que, s'il s'enthousiasme pour des choses d'une médiocrité déplorable, il sait réserver une partie de ses ardeurs pour les aspirations grandes et nobles, et les traductions artistiques et fidèles des élancements de la foi et des épanouissements de la charité.

Pour presque toutes les églises, il s'est rencontré un de ces hommes dévoués, qui semblent avoir mis toute leur gloire à relever les murs du sanctuaire et à tendre d'une riche draperie les parois de la maison de Dieu. Les restaurations architecturales, les peintures murales, les verrières ont tour à tour trouvé leurs promoteurs, leurs défenseurs, leurs apôtres. Dans chaque ville, dans chaque paroisse sont apparus des hommes qui ont donné le branle. L'église de Notre-Dame, au Sablon, a trouvé dans la généreuse et intelligente initiative de M. le baron de Hody la cause efficiente du rétablissement de la splendide tapisserie de verrières, qui existait jadis dans ce temple de notre ancienne milice bourgeoise.

Avant d'entreprendre un exposé succinct des nouvelles verrières de l'église du Sablon, nous dirons qu'en général nous préférons certains vitraux des bas-côtés à ceux du chœur, où l'excès de détails et la trop grande diffusion des différentes teintes finissent par produire, pour l'œil du spectateur placé dans la grande nef, une sensation qu'il est difficile de caractériser.

Chacune des sept fenêtres lanceolées de l'abside du chœur

est partagée en cinq galeries superposées, couronnées à la partie supérieure d'armoiries, de symboles et d'autres motifs d'ornementation. La première galerie retrace des sujets empruntés à la légende dorée et relatifs à la sainte Vierge, qui, comme patronne de l'église et de la paroisse, avait, en dehors de toute autre considération, un titre spécial pour occuper cette place. Immédiatement au-dessous de cette première galerie se voit celle des anges à banderolles déployées, dont les inscriptions nous expliquent les différentes scènes représentées à la partie supérieure. La troisième, au-dessous de la précédente dont elle est séparée par des motifs d'ornementation, nous représente en grandeur naturelle les saints patrons des donateurs ou des saints spécialement vénérés dans l'église, avec les symboles et les attributs distinctifs qui les caractérisent. La galerie suivante nous offre des scènes légendaires ou les faits les plus marquants dans la vie de ces saints. La dernière, enfin, près du glacis de la fenêtre, est consacrée aux armoiries des donateurs.

Les verrières de la basse nef affectent généralement la forme d'un retable, dont les niches multiples sont enrichies de saints différents. La multiplicité des donateurs, qui se sont partagé le mérite d'offrir à l'église un des cinq compartiments dont se compose la fenêtre, explique jusqu'à un certain point cette disposition, et justifie la série nombreuse d'armoiries ou de chiffres qui en occupent la partie inférieure.

La rose du transept a reçu également aujourd'hui une décoration de vitraux peints. Nous regrettons cependant que l'on n'ait pas suivi le projet primitif, qui donnait à cette verrière l'ampleur et l'harmonie, exigées par Violet-le-Duc pour

la juxtaposition et l'emploi des couleurs. Nous regrettons encore que l'on n'ait pas placé, dans l'oculus de la rose, la barque légendaire, que l'on voit sur le dessin-projet et qui convenait bien mieux, comme tradition et comme souvenir, que la représentation banale d'une image de la Vierge, qui se trouve prodiguée dans l'intérieur de l'église.

C'est là tout ce que possède aujourd'hui, en fait de verrières, l'église de Notre-Dame, au Sablon ; encore faut-il ajouter que l'un des côtés seulement des basses-nefs a reçu, jusqu'à ce jour, sa parure translucide. Celui vers la place du Petit-Sablon recevra toutefois la sienne dans un temps assez rapproché, lorsque le prolongement de la rue de la Régence, débouchant au front du transept, aura débarrassé le monument ogival de l'ensemble de constructions parasites, sans aucune valeur architecturale, qui en masquent actuellement les flancs. Espérons aussi que l'architecte qui préside à la restauration de l'église osera porter une cognée décisive du côté du portail de la rue des Sablons, débarrassera la magnifique fenêtre, heureusement intacte, de ses briques et de ses moellons, et ouvrira une perspective lumineuse en face de la splendide lanterne polygonale, évidée à jour, qui forme le grand chœur du remarquable monument dont nous décrivons les richesses.

III

PEINTURES MURALES.

Longtemps on croyait, grâce au badigeon, que les verrières diaprées se détachaient brutalement du fond de l'appareil

lapidaire, que ce badigeon avait rendu d'une blancheur matte uniforme. C'était là une de ces nombreuses aberrations d'esprit de nos devanciers, chez qui le plus souvent le sentiment du beau semblait s'être incarné dans la mesquinerie des détails et la bouffissure des masses. Cette tendance dans les questions de l'esthétique a été parfaitement caractérisée par le style rococo patronné par la Pompadour et la du Barry et poussé jusqu'au délire de l'invraisemblance. Mais les nombreuses découvertes faites de nos jours sont venues attester que les anciens avaient coutume de ne pas laisser dominer seul l'éclat magique des verrières et d'opposer à la lumière tamisée et diffuse produite par leur interposition, une décoration architecturale, accentuant à la fois d'une manière nette et tranchante les formes de constructions et les différentes parties sculpturales des édifices et participant à l'éclat des vitraux qu'elle complétait par l'harmonie et l'ensemble de sa coloration.

S'il y a peu de temps que l'on a commencé à mettre en pratique les applications de ces découvertes, par contre, il y a plus d'un demi-siècle qu'on les connait. A la mauvaise époque de 1820, il s'est trouvé des hommes de goût pour regretter que l'on n'ait pas fait attention aux restes de peintures murales, mises à nu dans la collégiale de sainte Gudule, lors du recrépissage que l'on y exécuta à l'occasion du jubilé. Nous ne donnerons pas ici la nomenclature des nombreuses résurrections qui ont été faites depuis, dans notre pays, de cet art jadis si florissant et nous nous attacherons de préférence à présenter un exposé succinct de l'histoire de la découverte de peintures murales dans l'église du Sablon, de l'époque de leur exécution, de leur mérite, de

leurs caractères, de leur procédé, de leur disparition et finalement de leur rétablissement sur le canevas primitif.

Il y a une vingtaine d'années, le chœur de l'église du Sablon était loin d'offrir l'aspect que les travaux de restauration, exécutés depuis, lui donnent aujourd'hui : les trois fenêtres du chevet de l'abside étaient masquées par des briques ; les nervures prismatiques, admirablement fouillées, qui de fond s'élancent d'un jet vers les clefs de voûte, affectaient la forme de tores par suite de la multiplicité de couches de badigeon, dont, pendant deux siècles, une brosse inconsciente les avait couvertes ; les parois, richement découpées par des arcatures ou fenestrations, étaient cachées par des stalles, des armoires, des tableaux et par l'autel corinthien à colonnes torses, surchargé d'ornements de sculptures.

Cet état de choses émut vivement les membres du conseil de fabrique et, dans leur sollicitude pour le remarquable édifice confié à leurs soins, ils résolurent de rendre à cette partie de l'église son caractère primitif, en la débarrassant de toutes les superfétations parasites, qui la rendaient méconnaissable. Ce travail mis à l'étude et entamé en 1859, sous l'intelligente direction de la Commission royale des monuments, amena la découverte des peintures murales que nous allons décrire.

Le chœur proprement dit, c'est-à-dire la partie qui s'étend du banc de communion jusqu'au sanctuaire dont il est séparé par trois marches de marbre, comprend à droite et à gauche deux grandes travées subdivisées chacune en cinq compartiments à ogives trilobées, correspondant aux divisions des fenêtres qui les surmontent. L'abside qui termine le sanctuaire revêt une forme heptagone et se compose de sept travées plus étroites et n'inscrivant chacune, de même

que les fenêtres supérieures, que deux arcades seulement. C'est dans ces compartiments et en général sur toute la surface de ce riche lambris inférieur au glacis des fenêtres que l'on découvrit les remarquables peintures qui font le sujet de cet article.

Il est un fait généralement admis de nos jours et confirmé par les nombreuses découvertes effectuées dans ces derniers temps : c'est que les peintres au moyen âge appliquaient le plus souvent leur coloration sur l'appareil lapidaire aussitôt après l'achèvement des travaux du maître ès-pierres. Cet usage provenait de ce que la décoration picturale était considérée comme le complément indispensable de l'architecture dont elle relevait le mérite, en accentuant ses moindres détails. Les peintures murales découvertes dans l'église du Sablon nous fournissent une nouvelle preuve à l'appui de cette assertion. La construction du chœur fut achevée vers l'an 1435 et c'est précisément cette date que mentionne l'inscription suivante, trouvée sur l'un des petits panneaux inférieurs de la première travée de gauche :

Dit heeft doen maken Willem Clutinck int jaer ons Heeren
MCCCCXXXV.

Nous trouvons dans la famille patricienne des Clutinck, qui comptent parmi les plus grands bienfaiteurs de l'église, trois membres désignés par le prénom de Guillaume : le premier, dont il ne saurait être ici question, fut échevin de Bruxelles en l'année 1332 et mourut en 1348; le deuxième, doyen de la gilde de la draperie, fut, avec plusieurs autres membres de la même famille, un défenseur zélé de la caste féodale et l'un des plus chauds partisans du duc Jean IV, et mourut

en célibat vers l'année 1439; le dernier enfin, neveu du précédent, était fils d'Henri qui remplit les fonctions d'échevin de la ville pendant les années 1413 et 1418. C'est à ce dernier que nous croyons devoir attribuer les peintures, ou plutôt une partie des peintures qui nous occupent. En effet, l'absence complète de symétrie dans la disposition des grandes figures et principalement l'existence de personnages différents, représentés en prière dans les panneaux inférieurs, au-dessous de leurs patrons, nous permettent d'affirmer que plusieurs bienfaiteurs ont contribué à l'exécution de ces peintures et même que chacune des figures supérieures a eu son donateur particulier. Cette assertion est encore confirmée par la découverte dans les ogives trilobées d'écussons appartenant à différentes familles, telles que les de Hertoghe, les Boote, les Van Gronsfeld et les Schonvorst.

Il importe également de faire remarquer que l'année 1435, qui détermine, d'après l'inscription flamande, l'époque de l'exécution des peintures du chœur, ne se rapporte qu'aux figures qui ornaient les deux grandes travées au côté gauche. Quant à celles de droite et de l'abside, il est certain, et un simple examen suffit pour s'en convaincre, que non-seulement elles ont été exécutées environ cinquante ans après les premières, mais encore qu'elles sont dues à un artiste différent et d'un mérite bien inférieur à celui de son devancier.

Les deux grandes travées, au côté gauche du chœur, comprennent dix compartiments ou arcades à ogives trilobées, ornés chacune d'une figure de grandeur naturelle, représentant un saint personnage. Aucune symétrie n'existait dans la disposition de ces figures; comme composition, ces pein-

tures sont conformes aux traditions de l'époque et trahissent les sentiments religieux de l'artiste qui les fixa sur la pierre; le mysticisme du moyen âge y apparaît dans toute sa naïveté; les formes sont maintenues dans de justes proportions; les attitudes n'expriment aucun mouvement, aucune raideur, ni aucune violence; les physionomies sont caractéristiques et expriment tour à tour la dignité virile et la douceur féminine; l'ordonnance des draperies est rendue avec cette ampleur, ce moelleux et cette souplesse qui distinguent l'époque; on ne retrouve aucune recherche dans l'agencement des plis qui, en se contournant, déterminent la forme du corps, la rotule des genoux, les coudes des bras, la poitrine et les épaules; les traits qui réchampissent les contours et le mouvement des détails et qui, dans la peinture murale, tiennent lieu de ligne obscure et remplacent la résille de plomb, dont les *vitrieur* du moyen âge, mieux inspirés que les peintres-verriers de nos jours, garnissaient leurs nombreuses petites pièces de verre, comptent environ deux millimètres d'épaisseur et concourent admirablement à produire un ensemble des plus harmonieux. Quant au coloris, nous retrouvons dans les peintures qui nous occupent les mêmes caractères que ceux que nous rencontrons au siècle précédent; elles ne nous offrent pas des combinaisons très-variées de couleurs; le rouge et le bleu dominent. La prédominance de ces deux couleurs, relevées par l'appoint de l'or employé pour les nimbes et pour les fonds, nous démontre qu'au xve siècle les artistes cherchaient encore à contrebalancer, par leur décoration architectonique, la coloration puissante et translucide des vitraux et à maintenir entre ces deux sœurs un équilibre harmonieux.

Les fonds des grandes figures étaient tantôt dorés et tantôt rouges ; l'or employé comme fond était toujours gauffré ; la même remarque s'applique également aux nimbes qui étaient tous dorés ; les gauffrures des fonds représentaient alternativement, en forme d'échiquier, un écusson parti du lion de Brabant et deux oiseaux de perche à tir.

Les faisceaux des colonnettes engagées et les autres motifs d'architecture, qui séparent les travées et les arcades entre elles, étaient ornés d'une décoration à la fois tranchante et harmonieuse, dans laquelle le rouge, le jaune d'ocre, le brun et la terre d'ombre remplissaient le rôle principal.

Nous ferons remarquer, en passant, que les artistes du moyen âge attachaient une grande importance à ne pas confondre, par une même ornementation, différents motifs d'architecture. Par contre, nous n'avons jamais trouvé sur le même membre architectural deux motifs différents d'ornementation. Cette remarque s'applique généralement à toutes les peintures murales découvertes jusqu'à ce jour. Cet usage trouvait sa raison dans le but que poursuivait le peintre qui ne cherchait pas à modifier l'œuvre de l'architecte, mais uniquement à le compléter, pour en faire mieux ressortir l'élégance et le mérite.

L'importance que reçurent, à partir du XIIIe siècle, les formes de construction des édifices, détermina les artistes décorateurs à diriger tous leurs efforts sur l'ornementation de ces formes. Pour détacher les membres architecturaux entre eux et pour leur imprimer un cachet de légèreté, ils consacrèrent l'usage de relever chaque motif par un liséré dans les chanfreins et les creux. Ce système offrait encore l'avantage de maintenir une douce harmonie dans la com-

binaison des couleurs; on employait pour ces lisérés le blanc, le jaune d'ocre, le rouge foncé et le noir.

L'ornementation architecturale du chœur de l'église du Sablon était particulièrement remarquable; elle offrait un ensemble des plus harmonieux et d'une grande puissance de tons et tranchait d'une manière admirable avec la décoration des figures.

A partir de la seconde moitié du xve siècle, une ère nouvelle s'ouvre pour la peinture murale, comme pour les verrières et toutes les branches de l'art en général : les anciennes traditions commencent à se perdre; les principes d'unité, qui avaient présidé jusqu'alors à la décoration de nos édifices, sont abandonnés; le désaccord s'établit entre les artistes, qui ne suivent plus que leurs inspirations particulières ou plutôt celles de leurs opulents ordonnateurs.

Les peintures découvertes dans l'abside et au côté droit du chœur de l'église de Notre-Dame, au Sablon, nous fournissent un spécimen des plus curieux des tendances de cette époque : les couleurs composées ont envahi le terrain artistique; la variété des teintes que l'on y retrouve offre l'aspect le plus négligé; peu ou point d'harmonie dans les couleurs. Cette absence d'harmonie provenait de la difficulté que les artistes rencontraient pour la maintenir au milieu de l'assemblage de tant de couleurs variées. Le vert, le noir, le rouge, le gris, le jaune et le brun sont juxtaposés, sans tenir compte de la valeur de leur tonalité; les fonds sont rouges; les traits qui déterminent les contours et les plis des draperies subsistent toujours; mais ils sont plus arrondis que dans les deux travées de gauche et laissent parfois entrevoir une grande indécision; les figures n'ont rien de gothique et sont

peu expressives ; elles laissent, en outre, beaucoup à désirer sous le rapport du dessin ; les draperies, à leur tour, sont plus ou moins étriquées ; une des figures, représentant saint Quentin, trahit une recherche du nu que ne connaissaient pas les peintres du moyen âge ; on ne rencontre pas encore, il est vrai, des fonds de perspective aérienne, mais déjà cependant l'on découvre une perspective linéaire, produisant une apparence réelle, sans arrière-plan ; un seul des saints personnages que nous y voyons représentés porte un phylactère avec une inscription flamande.

Il est à remarquer que presque toutes les figures de l'abside et des deux grandes travées du chœur, vers le côté de l'épître, laissent entrevoir un repentir que l'on ne rencontre dans aucune de celles qui ornent les deux grandes travées de gauche. L'existence de ces retouches nous prouve que l'artiste s'est contenté d'exécuter ses peintures sans l'auxiliaire de calques ou de cartons.

Plusieurs causes amenèrent la décadence de la peinture murale, mais ce fut la réforme qui la consomma. Le protestantisme rompit avec toutes les traditions religieuses et artistiques ; ses partisans proscrivirent les images et les représentations quelconques, partout où leur fanatisme leur assurait la prépondérance. Le vandalisme impie et brutal que les iconoclastes du XVIe siècle exercèrent dans les édifices consacrés au culte et notamment les excès sacriléges, que leur haine aveugle pour la religion leur fit commettre dans l'église de Notre-Dame, au Sablon, ne nous permettent pas de douter, un seul instant, que les peintures de cette dernière n'aient été détériorées par ces barbares. Nous en trouvons, du reste, une preuve dans un acte daté du 15 mars 1608 et

conservé aux archives du royaume, par lequel il conste que ce fut immédiatement après les troubles religieux que l'on couvrit les peintures d'une couche de badigeon et que l'on établit les stalles qui garnirent les côtés latéraux du chœur jusqu'en l'année 1859.

Outre la galerie à personnages qui décore le lambris inférieur du chœur, on découvrit encore dans l'église de Notre-Dame, au Sablon, des peintures aux clefs de voûte du transept, à celles de la nef centrale et aux chapiteaux de ses colonnes cylindriques. Un écusson polychromé existait à chacune des clefs de voûte du transept et tout autour, entre les nervures qui viennent s'y raccorder, étaient peints des motifs représentant des rinceaux à tiges et à feuilles de couleurs jaune, rouge et bleue; les feuilles de chou frisées des chapiteaux de la grande nef étaient dorées; la gorge et le tailloir offraient également des traces de polychromie; quant aux clefs de voûte de cette partie de l'église, elles étaient peintes comme celles du transept, mais on n'y découvrit tout autour aucune trace de rinceau formant lambrequin.

Dans l'église de Notre-Dame, au Sablon, comme dans presque tous les édifices où il existait jadis des peintures murales, on trouve une couche ordinairement brune ou rougeâtre, directement appliquée sur l'appareil lapidaire. Cet enduit, très-adhérent, servait de préparation au mur et son analyse nous apprend qu'il était composé d'un mélange de plomb, de fer et de terre; on y découvre, en effet, le minium, l'ocre jaune, rouge et brun et la terre d'ombre.

Il est à remarquer que les peintures d'ornementation de l'église du Sablon, comme celles des figures, s'arrêtaient à la naissance des fenêtres. Les faisceaux des colonnettes enga-

gées du chœur, malgré leur absence de chapiteaux et leur continuité jusqu'à leur raccordement aux clefs de voûtes, n'étaient polychromés qu'à la hauteur du glacis des fenêtres. A la partie supérieure, au-dessus de ce lambris, on ne découvrit plus aucune trace de peinture. Néanmoins, tous les auteurs sont unanimes à reconnaître que les artistes du moyen âge, comme ceux de l'antiquité, n'ont pas admis une coloration partielle. Cette assertion ne saurait assurément être révoquée en doute ; seulement, on ne doit pas perdre de vue que presque toujours les peintures de nos églises ne consistaient, pour les parties au-dessus du lambris inférieur, qu'en une sorte de badigeon blanc ou plus souvent encore blanc jaunâtre, formé par le mélange du blanc de chaux avec l'ocre jaune et dont on rencontre déjà des applications dès le XIe siècle. Ajoutons encore que ce badigeon ne consistait pas en un simple et affreux blanchiment au lait de chaux, comme on le comprend malheureusement aujourd'hui, mais constituait toujours un véritable travail artistique : ce badigeon était toujours, en effet, relevé soit par des traits imitant l'appareil lapidaire, comme dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, et dans la chapelle des Saints Jean et Paul, à Gand, soit par de simples lisérés, comme dans la cathédrale de Tournai, soit enfin par des motifs de différentes couleurs, rehaussés de points, de croix, de feuilles, de fleurs et d'autres ornements variés, d'une grande simplicité, mais d'un effet d'ensemble majestueux. On ne saurait douter que l'un ou l'autre de ces systèmes de décoration n'ait été également employé dans l'église de Notre-Dame, au Sablon.

Plusieurs systèmes furent également adoptés au moyen âge pour la décoration des voûtes. Quelques églises, parmi

lesquelles nous citerons celles de saint Paul et de saint Jacques, à Liége, avaient les voûtes blanches pour le fond et sur ce fond se détachait tantôt une arabesque de feuilles, de fleurs et de fruits, tantôt un rinceau formant entrelacs. Les peintures autour des clefs de voûte du transept, dans l'église du Sablon, se rapportent à ce dernier genre de décoration. Les voûtes des églises de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, et de Notre-Dame, à Tirlemont, représentaient un dessin d'appareil lapidaire; dans la cathédrale de Tournai, les voûtes ont été conservées dans leur état naturel de pierre, sans aucune décoration picturale; à l'hospice de la Biloque, à Gand, on avait conservé dans son état naturel le bois dont sont formées les voûtes; les nervures seules étaient peintes en rouge, blanc et noir; nous avons rencontré des voûtes bleues dans les églises de Wervicq, de Neer-Oeteren, de Sainte-Croix, à Liége, et dans quelques autres édifices religieux et civils. Toutefois, le système le plus généralement adopté était de conserver les voûtes blanches, et l'on se contentait, dans ce cas, de peindre les clefs de voûtes et une partie des nervures qui viennent s'y raccorder. C'est ce système qui fut également adopté pour la nef centrale de l'église de Notre-Dame, au Sablon.

Le procédé employé pour l'exécution des peintures murales du Sablon était l'encaustique, que l'on appelle aussi procédé à la cire et à la résine. A part les tons agréables qu'il produit et la pureté qu'il conserve à la pierre, ce procédé, qui permet l'application immédiate de la couleur sur l'appareil lapidaire sans nécessiter un enduit quelconque, offre, d'une part, la solidité nécessaire à la bonne conservation de la peinture et, de l'autre, l'avantage de contrebalancer, par

la vigueur qu'il conserve aux tons, la puissante coloration des verrières. Les exemples de l'application de ce procédé sont très-nombreux en Belgique; nous nous contenterons de citer les églises de Notre-Dame, à Tongres, du Béguinage, à Saint-Trond, et de Saint-Martin, à Liége. La peinture à l'huile ne fut employée, pour la décoration de nos édifices, qu'à la fin du xve siècle, lorsque déjà les peintres commençaient à abandonner les bonnes traditions et les principes de l'art de la peinture murale. Nous trouvons des spécimens de ce procédé dans les peintures découvertes au mont-de-piété, à Malines, et dans une des chapelles latérales de Sainte-Croix, à Liége; mais l'une et l'autre de ces peintures ne datent que du xvie siècle. Les petits panneaux des donateurs, dans les travées au côté gauche du chœur de l'église du Sablon, avaient également été retouchés à l'huile au commencement du même siècle.

En l'année 1859, lors de la découverte des peintures murales dans l'église du Sablon, les avis se partagèrent au sujet de la conservation ou de la reproduction à nouveau de ces précieux spécimens de l'art pictural au moyen âge; ce fut cette dernière opinion qui prévalut, et, après que des calques, des fac-simile et des photographies eussent été pris, le Gouvernement désigna un professeur de l'Académie de Gand pour reproduire les peintures que l'on avait été obligé de gratter pour la restauration des parois.

Disons franchement que cette reproduction nous paraît laisser à désirer sous plusieurs rapports et que le peintre qui a exécuté ce travail artistique n'a pas répondu à notre attente. Là où il n'y avait qu'à copier, nous le trouvons généralement à la hauteur de sa tâche; mais dans les

joints, les sutures, les parties réagregées, il fait preuve d'une déplorable infériorité. Nous signalerons notamment le manque d'érudition que trahissent les quelques motifs qu'il a dû imaginer pour compléter les plates-bandes qui avaient été abimées par la pose des stalles, au XVIIe siècle ; les croix d'argent et de gueule de la grande et de la petite gilde de l'arbalète, il les ombre en relief ; il occupe l'un des panneaux inférieurs par le sceau de la ville de Bruxelles, que, par une déplorable distraction, il représente dans l'état flou où devait se trouver une empreinte parvenue jusqu'à nous ; quant à la scène de la barque légendaire, il pastiche une clef de voûte du XVIe siècle dans une peinture du XVe. Ce sont là des détails sur lesquels nous passerions volontiers, si l'artiste ne s'était complètement mépris sur le type, le style, les caractères, l'effet extérieur et, dussions-nous employer ce mot peu technique, mais vrai et pittoresque, le chique des peintures du XVe siècle : tout cela est flou, tout cela est timide et hésitant ; on devine des efforts pénibles de la part d'un homme qui n'a pas été suffisamment préparé à de semblables travaux ; on s'aperçoit à chaque instant qu'il manque de fond et de connaissances acquises, et l'on se prend à regretter que ce travail n'ait pas été confié à des hommes plus experts, et, pour citer des noms de jeunes, à ces nobles et vaillants artistes que la postérité appellera les frères De Vriendt.

Il ne nous semble pas hors de propos, au sujet des peintures reproduites dans le chœur de l'église du Sablon et pour justifier la critique que nous venons de faire, de signaler par quels principes esthétiques se formait la diagnostique des couleurs et de la pondération de leur intensité respective.

Nous avons donné dans un opuscule publié en 1868 et relatif aux peintures de l'église du Sablon une chromolithographie d'une travée du chœur reproduisant matériellement les susdites peintures. Nous y trouvons deux principes bizarres, mais inhérents à la décomposition des couleurs, unie à la synthèse des tons; le vieux système du maître imagier, qui veut que quand le bleu est un, le rouge soit deux et le jaune trois, y rencontre une application intelligente.

Des cinq travées deux sont sur fond d'or, trois sur fond rouge et sur ces derniers les nimbes sont d'or plein. La tonalité bleue se remarque dans les cinq personnages et, expression éminemment logique, se retrouve, au milieu centripède, dans la tunique du Sauveur, place entre les quatre personnages accessoires; elle est surtout accentuée aux extrémités dans les manteaux de la sainte Trinité et de sainte Catherine, laquelle, par une délicieuse attention d'alternance, se trouve avoir le même fond que le motif eurythmique central; mais, par une application de l'interséquence, deux fonds du côté gauche sont rouges et un seul du côté droit. Quant à la partie exclusivement décorative, nous voyons dans les moulures se repeter les consonnances eurythmiques de l'alternance bandée et billetée, gueule et bistre, alternées d'argent. Quant aux parties inférieures, c'est là surtout que nous déplorons l'intervention du peintre gantois : les motifs si charmants, si typiques, si primesautiers, qui servent de piédestal et d'entourage aux petites figures des donateurs, deviennent durs, secs et compasses et perdent leur type dans les peintures modernes.

IV

SCULPTURES.

Aux deux côtés du chœur de l'église de Notre-Dame, au Sablon, se voient les portiques en style Rubens des entrées de la chapelle sépulcrale de sainte Ursule et de celle de saint Marcou.

Il est assez singulier de rencontrer dans cette partie actuellement restaurée du chœur et du transept ces échantillons du style gréco-romain; mais nous sommes de l'avis des éclectiques éclairés et sincères, qui savent apprécier la valeur intrinsèque d'une œuvre d'art, et, de même que nous applaudissons à la conservation du charmant lutrin rocaille au milieu du chœur romano-ogival de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, nous regarderions comme un acte de vandalisme stupide et inconsidéré la destruction totale ou partielle de ces deux chapelles en hors-d'œuvre.

La première de ces chapelles, dédiée à sainte Ursule, fut érigée par le prince François de Taxis, dit le Jeune, mort en l'année 1518, et le premier des membres de cette famille qui soit venu s'établir en Belgique. Composé, comme nous l'avons déjà dit plus haut, de deux parties couronnées chacune d'un dôme ajouré à sa partie supérieure par un lanterneau qui seul y laisse pénétrer une lueur crépusculaire, bien appropriée à une chapelle sépulcrale, cet édicule est entièrement revêtu de marbre noir, relevé par des statues et des ornements de marbre blanc, ajoutant encore à son aspect lugubre et glacial.

Ce ne fut, toutefois, que pendant le cours de la seconde

moitié du XVIIe siècle que la chapelle de sainte Ursule, primitivement construite en pierre blanche, reçut le revêtement de marbre dont nous venons de parler et que nous lui voyons encore aujourd'hui. En 1651, Lamoral, Claude-François, comte de la Tour et Taxis, confia une partie de ce travail au célèbre Luc Fayd'herbe de Malines, qui reçut de ce chef une somme de six mille florins des Pays-Bas, comme nous l'apprend un document publié par M. Pinchart, dans ses *Archives des arts*.

Comme ensemble et comme style, la chapelle de Sainte-Ursule peut être comparée à celles de Médicis, à Florence, et de la Superga, près de Turin. Si, comme ces dernières, elle ne frappe pas par la beauté et la variété des marbres, l'éclat des pierres précieuses, la profusion des bronzes et surtout par l'aspect monumental des tombeaux élevés par Michel-Ange, elle charme davantage par son caractère particulier, sa noble simplicité, et ne laisse pas de nous fournir à son tour des spécimens bien remarquables de cette statuaire Rubens, qui, sous l'influence du grand maître d'Anvers, fit école aux Pays-Bas pendant plus d'un siècle et enfanta des œuvres qui peuvent lutter avec les splendides productions architecturales de cette époque si glorieuse pour les arts.

Vers la fin du XVIIe siècle, Mathieu Van Beveren, élève de Pierre Vander Brugge le Vieux, exécuta pour la chapelle de Sainte-Ursule un mausolée rappelant la mémoire du comte Lamoral, Claude-François, que nous venons de citer, décédé le 15 septembre 1676, à l'âge de cinquante ans. Ce mausolée, faussement attribué par plusieurs écrivains à Cosyns et par d'autres à Grupello, porte la signature de son auteur, avec la date de 1678 et la mention : *Fecit Antverpiæ*,

et se voit encore aujourd'hui dans la première partie de la chapelle. Le groupe principal forme une allégorie assez transparente, qui justifie l'inscription : *Virtus non tempus*, qui se remarque à la partie inférieure. On y voit, en effet, la Vertu, sous la figure d'une femme tenant une chaîne d'or, dont le Temps, personnifié par un homme aux formes robustes, cherche à s'emparer pour forcer la Vertu à le suivre; la Renommée échappe à l'effort du Temps et s'élance pour publier le nom et la valeur du héros; un groupe d'anges prenant part à cette scène voltigent à la partie supérieure et complètent l'allégorie. L'ensemble de cette composition est d'un aspect monumental et d'une conception ingénieuse; les trois principales figures sont heureusement disposées sur le même plan; celle de la Vertu, vêtue à la romaine, est rendue avec beaucoup de noblesse, d'expression, de caractère et de vérité; il y a plus d'action dans la personnification du Temps, qui suit les mouvements que lui impriment les efforts qu'il fait pour arracher à la Vertu la corde qui soutient un écusson avec les armes, les insignes et marques d'honneur de la noble famille des Taxis; la Renommée ne le cède en mérite à aucune de ces deux figures; tout y est naturel, bien senti et bien rendu.

Vis-à-vis de ce mausolée se voit le monument funéraire d'Anne-Françoise-Eugénie de Hornes, épouse du précédent, décédée le 25 juin 1665, comme nous l'apprend une inscription gravée sur une dalle de marbre noir, entourée de petits anges retenant une draperie à plis onduleux, profondément fouillée.

On voit encore dans cette chapelle de forme carrée, servant de vestibule à celle du fond, les niches qui encastraient

jadis des reliques de saint George, de saint Sébastien, de saint Roch, de sainte Barbe et des compagnons de saint Maurice. Le dôme qui la surmonte était autrefois décoré des armes de la famille de Taxis et de plusieurs emblèmes funéraires. Ces peintures, d'un grand caractère, ont été enlevées en 1867, sous prétexte qu'elles rendaient la chapelle sombre, et remplacées par un affreux barbouillage imitant le marbre, qui lui enlève complètement son cachet primitif et pittoresque.

Au fond de la seconde chapelle, qui est de forme octogonale, se voit une statue en marbre blanc, exécutée par Jérôme Duquesnoy et représentant sainte Ursule. Cette statue est sagement pensée et drapée avec goût; les chairs sont moelleuses et vraies et les mains admirables; tout le faire décèle un ciseau ferme et exercé; l'expression seule de la figure est froide et n'exprime ni le sentiment de la douleur que lui cause le glaive qui lui transperce le sein, ni celui de la joie que lui fait éprouver la perspective assurée d'un bonheur éternel.

Les huit anges disposés dans la même chapelle, au-dessus de la corniche, sont également attribués à Duquesnoy; mais leur facture est tellement défectueuse que nous ne saurions admettre cette paternité.

Deux petits génies, placés en regard l'un de l'autre sur un socle richement orné, sont un des charmants spécimens de ces beaux enfants, tels que savaient les faire Duquesnoy, Quellyn et Gabriel de Grupello, son élève, auquel nous devons ces deux ravissantes petites figures dont l'une tient une torche éteinte, la Mort, et l'autre un flambeau allumé, la Vie. Tout est parfait dans ces statuettes : dessin, mouvement, expression, modelé; c'est l'œuvre d'un maître et d'un maître bien inspiré.

Dans les niches pratiquées aux quatre angles de la chapelle se voyaient jadis des groupes de petit modèle représentant la Foi, l'Espérance, la Charité et la Vérité. Les deux premiers de ces groupes étaient également du ciseau du chevalier de Grupello ; les deux autres de Jean Vandelen, gendre et élève du célèbre Luc Fayd'herbe : la Foi est figurée les yeux voilés et un calice à la main. L'artiste a modelé ce voile avec assez d'art pour qu'il semble translucide, au point de permettre de distinguer les yeux ; l'Espérance est pensée avec esprit et légèrement exécutée ; on ne s'aperçoit guère des efforts qu'il a fallu pour produire les profonds refouillements de ce marbre ; la Vérité est assez froidement exécutée ; mais la plus parfaite des quatre statues est incontestablement l'admirable Charité, groupe où tout est digne d'éloge : l'ensemble, la pensée et l'exécution ; intéressante par ses détails elle arrive à un flou et à un modelé qui sont la nature même. Il n'existe plus aujourd'hui de ces quatre groupes que ceux de la Foi et de l'Espérance ; les deux autres ont été enlevés peu de temps après la seconde invasion française, et l'appréciation que nous venons d'en donner s'appuie sur les renseignements fournis et publiés par feu M. Goethals.

La chapelle de Sainte-Ursule est clôturée par une porte ornée d'une herse de bois sculpté et de balustres flamands en cuivre, genre d'ornementation qu'affectionnaient nos ancêtres, et que les sans-culottes s'empressèrent de monnayer, au point que les balustrades à fuseaux de cuivre dont nous parlons sont, croyons-nous, les seuls spécimens qui nous restent encore aujourd'hui à Bruxelles de ces œuvres de dinanderie.

Cette porte est encadrée d'une arcade, avec impostes et archivolte, ornée d'un ordre de fantaisie et supportant à son tour un cartouche largement orné et enfermant dans une niche à angles coupés un buste de sainte Ursule, exécuté par Grupello. Les rampants de fronton, accompagnant ce cartouche, nous montrent deux figures allégoriques assises, dont les attributs sont très-peu caractéristiques, mais que nous croyons personnifier l'immutabilité et l'autorité de l'Église.

Dans les *Marques d'honneur de la maison de Taxis*, publié à Anvers, en 1645, nous trouvons tout à la fois l'entrée de la chapelle et la mention de son érection, en 1611, par Lamoral II, comte de la Tour et Taxis et gentilhomme de la chambre de l'empereur. La gravure qui accompagne cet ouvrage nous représente une ordonnance différente de celle que nous offre aujourd'hui l'entrée de la chapelle, donnant sur le transept de l'église : l'arcade inférieure est flanquée, de part et d'autre, de deux piliers d'ordre toscan, enfermant une niche avec les statues de David et de saint François et surmontés à fleur du fronton par quatre pyramides terminales, cantonnant à leur tour deux autres niches plus ornées que les précédentes, à colonnes formant avant-corps, décorées de chapiteaux d'ordre ionique et comprenant les statues de la sainte Vierge et de sainte Ursule.

Cette ordonnance inférieure est surmontée d'un cartouche semblable à celui que l'on voit aujourd'hui, mais avec une inscription longue et emphatique, rédigée par Erycius Puteanus, successeur de Juste Lipse à l'*Alma Mater* de Louvain, et auteur de la *Bruxella septenaria*, que tout le monde connaît, et relatant les hauts faits et qualités de la maison de Taxis. Ce cartouche, soutenu par deux aigles

reposant sur des consoles à figures humaines, est accompagné de deux statues de grande dimension, personnifiant la Mort et l'Éternité debout sur des modillons, et surmonté de deux lions soutenant de leurs griffes un écu aux armes de la famille et entouré de six petits génies supportant une couronne terminale.

En 1844, le prince de la Tour et Taxis a fait restaurer l'entrée et la chapelle de Sainte-Ursule par M. Simonis, directeur actuel de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et membre de la Commission royale des monuments. Cette restauration, intelligemment exécutée, a coûté plus de 12,000 francs.

La crypte sur laquelle s'élève cette chapelle occupe absolument le même plan que le vestibule et le sanctuaire que nous venons de décrire. Une grande dalle en pierre bleue, avec l'inscription *Ostium monumenti* en grandes lettres de cuivre, qui se trouvait jadis placée dans le transept en avant de la porte et recouvrait l'entrée d'un escalier conduisant au caveau, se voit aujourd'hui à l'intérieur, où elle a été reléguée par suite du nouveau pavement établi en 1864. La première partie de ce caveau ne contient que des débris et des ossements; la seconde, vis-à-vis de l'escalier et séparée de la première par une simple baie sans porte, est de forme octogonale et contient trois cercueils en bois, revêtus de chappes de plomb, dont l'un en très-mauvais état. Un désordre étrange règne dans ces caveaux et remonte à la violation commise par les sans-culottes qui, lors de la tourmente révolutionnaire de la fin du siècle dernier, y pénétrèrent et y éventrèrent les cercueils, pour rechercher les objets précieux qui pouvaient s'y trouver. A la suite d'un

procès-verbal fait en présence du secrétaire-trésorier de la fabrique, de l'architecte, M. Govaerts, et de l'entrepreneur des travaux de dallage, M. Tainsy, et dont nous avons nous-mêmes rédigé la minute, et vu la défense d'enterrer dans l'église, cette entrée a été condamnée et murée.

La chapelle placée à droite du chœur est dédiée à saint Marcou. Au XVIe siècle, elle appartenait à la gilde de Saint-Sébastien et était construite dans le même style que l'église; devenue chapelle de famille de la maison de la Tour et Taxis, comme la précédente, les princes firent abattre l'ancienne chapelle, et la remplacèrent par celle que l'on désigna depuis sous le nom de Saint-Marcou, dont les reliques y avaient été déposées.

Le portail de cette chapelle, d'une ordonnance identique à celui de la chapelle qui lui fait pendant à l'autre extrémité du transept, en diffère néanmoins par les statues allégoriques placées sur l'acrotère et personnifiant ici la Foi et l'Espérance, et par le buste de saint Marcou, qui occupe dans la niche la même place que celui de sainte Ursule; l'ordonnance inférieure est surmontée de deux anges soutenant un écusson de forme ovale aplatie en marbre noir, où se détache en inscrustation blanche la date de 1690.

L'intérieur de cette chapelle est en marbre simulé : onyx, agate, vert antique et rouge grioté; c'est un des plus anciens et des plus beaux exemples que nous connaissions de ce travail d'imitation de marbre, qui pour lors naissait et constituait une décoration d'une grande richesse et surtout d'une grande nouveauté. Peintes à l'huile, ces imitations de marbre ont pu être parfaitement décrassées, lors de la restauration qu'on leur a fait subir en 1866.

Tout est bois dans cette chapelle qui contient d'admirables sculptures, entre autres les splendides cartels cavalièrement refouillés et dorés, ou brunis après avoir été au préalable retouchés dans la pâte. Ces pièces sont curieuses, parce qu'elles nous représentent un spécimen de l'art du retoucheur en blanc, auquel nous devons de si remarquables cadres dorés, qui, grâce à cette retouche, constituent un véritable travail de l'art du modeleur, imitent le bronze à s'y méprendre et, par la vivacité de leurs contours, laissent loin derrière elles les formes lourdes et pâteuses de nos bois dorés modernes.

Il en est de même du retable de l'autel, dont les fines arabesques de la seconde période de l'école Rubens sont en tout point remarquables. Nous signalerons en passant les petites portes du tabernacle, un joyau de fines arabesques coloriées, qui semblent empruntées aux compartiments de Vredeman de Vriese et de Floris. N'oublions pas surtout l'antependium de l'autel, riche échantillon, bien qu'il soit en style Louis XV, de nos cuirs dorés de Malines.

Dans la niche placée vis-à-vis de la porte donnant dans l'antichambre de la sacristie se voit une petite Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, véritable bijou de l'art italien, interprété par un ciseau flamand.

A la voûte de la première chapelle est suspendu un lustre en bois jadis doré. C'est bien l'un des plus curieux spécimens que nous possédions de ce genre de luminaire, qui procédait de la girandole italienne, naturalisée en France et de là aux Pays-Bas, par les reines de la maison de Médicis. Nous regrettons que, dans la restauration qui en a été faite il y a quelques années, on ait placé un grossier cul-de-lampe

en style rocaille, sous les branches de la girandole italo-flamande.

L'autel est surmonté d'un buste de saint Marcou ; on voit encore dans la chapelle une statue du même saint, aujourd'hui restaurée, et remontant à la même époque que l'ensemble des autres sculptures. Les niches, dans la partie rectangulaire, sont en outre occupées par quatre statues représentant saint Jean, sainte Hélène, saint Sébastien et saint Antoine.

Au XVIIe siècle, on a appliqué contre les piliers de la grande nef et les faisceaux de colonnettes des nefs latérales des statues, auxquelles nous reprochons, avant tout, d'être appuyées sur des culs-de-lampe défectueux. Dans notre travail sur l'histoire de la collégiale de sainte Gudule, nous avons rapporté la circonstance d'anciennes statues d'apôtres de style ogival peintes et dorées, exécutées dans le cours du XVe siècle, et qui précédèrent les plantureux apôtres en style Rubens, que l'on y voit encore. Il n'est donc pas vrai en principe, pour notre pays, que les architectes du moyen âge et de la première renaissance ménageassent toujours des niches, des dais ou des baldaquins pour le placement de leurs statues.

Les colonnes de la nef principale sont décorées de statues d'apôtres, et celles des nefs latérales de statues de saintes, dons de particuliers ou de confréries ; ces dernières n'offrent absolument rien de remarquable au point de vue de l'art, et découpent d'une manière fâcheuse les colonnes à nervures prismatiques, profondément refouillées, qui règnent dans les bas-côtés.

A propos des statues d'apôtres de l'église de Notre-Dame,

au Sablon, nous lisons dans une requête du sculpteur Tobie de Lelis, que le magistrat de Bruxelles, ayant l'intention de gratifier ce sanctuaire de deux statues d'apôtres, cet artiste s'offrit de s'en charger gratuitement, à la condition que des lettres de bourgeoisie lui seraient accordées, avec exemption des droits coutumiers et qu'on lui fournirait la pierre blanche d'Avesnes, nécessaire à ce travail. Cette demande fut prise en considération ; mais le magistrat ajouta, comme clause accessoire à cet octroi sans frais du droit de bourgeoisie, que Tobie de Lelis exécuterait en outre une statue de sainte Anne, pour la fontaine du Marché-aux-Herbes.

A titre de renseignement, nous croyons bon de consigner ici quelques dates que nous avons relevées sur les culots des statues d'apôtres, et nous signalerons en outre quelques armoiries frustes, dont un intelligent grattage nous apprendrait peut-être les noms des donateurs : saint Pierre, 1641; saint André, 1641; saint Jean, 1641; saint Jacques le Majeur, 1642; saint Barthélemy, 1643; saint Simon, 1643; saint Paul, 1642; saint Jacques le Mineur, 1646; saint Thomas, 1646; saint Philippe, 1643; saint Mathieu, 1643 et saint Thadée, 1644.

Nous savons, par un accusé de réception du 26 thermidor an XIII, signé par M. Bosschaert, ancien directeur du musée de peinture, qu'il reçut, en sus des divers tableaux dont nous avons donné plus haut une nomenclature : 1° deux médaillons en marbre blanc, avec les tables de la loi, qu'il désigne assez singulièrement sous le vocable de loi des Douze Tables, et l'arche sainte; et 2° trois statues représentant un pape et deux évêques, un aigle et un ange en bois. Les deux médaillons existent encore; ils ont été placés, par

le révérend M. Vervloet, curé des Minimes, dans des encadrements artistiques qu'il a fait exécuter à ses frais et qui ornent aujourd'hui le chœur de cette église; nous sommes heureux de constater que ces deux jolis spécimens de sculpture, de l'école des élèves de Rubens, ont été sauvés de la vente ou de la destruction.

Comme statues en bois, nous signalerons encore le saint Michel, le saint Antoine de Padoue, la sainte Barbe en demi-nature, au-dessus de l'autel qui lui est dédié, deux médaillons des saints Crépin et Crépinien et une charmante statuette de saint Eloy, à laquelle nous rattacherons deux antiques *keersen* ou *tortsen*, ornées des ustensiles et des instruments de la profession de forgeron, avec la date de 1631, qui accompagnent encore aujourd'hui les membres de la confrérie, à la procession annuelle.

Au-dessus du monument de Michel Angeliwenoui se trouve une statuette battant l'heure sur des cloches disposées à cet effet, et qui mériterait une restauration sérieuse. Le petit bonhomme est en fer battu repoussé au marteau, vêtu et armé de tôle, dans un costume de demi-armure d'écuyer de la fin du xve siècle. Il serait à souhaiter qu'une restauration intelligente rendît à ce jacquemart son aspect primitif, et surtout que l'on changeât l'espèce de paravent pseudo-gothique, qui renferme la caisse de l'horloge.

Nous avons dit plus haut que le chœur avait été restauré et rétabli dans son état primitif; à cette occasion, on fit disparaître l'ancien retable de style Rubens, à colonnes torses corinthiennes, dont une petite gouache conservée à la chambre du conseil de fabrique nous représente l'ordonnance architecturale avec beaucoup d'exactitude. Cet autel ne fut

pas détruit; d'abord placé dans l'église des Pères capucins, à Bruxelles, il a été, à la suite du remaniement du style de cette église, dont on a fait une sorte de pseudo-roman mêlé de néo-grec, érigé dans un autre sanctuaire.

Avec l'autel cadraient jadis des stalles. Au xve siècle, les stalles ou formes n'existaient que du côté droit du chœur seulement; lors de la restauration de cette partie de l'église, en 1859, on découvrit les attaches de fer et les poutrelles de bois qui les fixaient à la paroi; leur dossier ne pouvait être très-élevé, attendu qu'il ne masquait que la partie aujourd'hui occupée par la barque légendaire et les armes des différentes gildes ou corporations bourgeoises de la ville, laissant apparaître complétement les grandes figures qui les surmontent; elles devaient, en outre, offrir quelque mérite au point de vue de l'art, puisque nous lisons, dans un acte daté de l'an 1608 et conservé aux archives du royaume, que Wenceslas Coeberger, l'artiste à la multiplicité de talents et à la main malheureuse, ayant dessiné pour l'église de Laeken un projet de stalles, dont l'exécution fut confiée à Jacques Boxhorinck, ajouta les clauses : qu'elles devaient être exécutées en bois d'ébène, sur le modèle des stalles de l'église du Sablon et comprendre autant de siéges que possible. Ces dernières furent enlevées quelque temps après et remplacées par celles que l'on y voyait encore avant les travaux de restauration, et qui se composaient de vingt siéges disposés de chaque côté du chœur, et de dossiers dont les corniches, soutenues par des thermes ou statuettes grimaçantes, atteignaient la hauteur du glacis des fenêtres.

Les *Marques d'honneur de la maison de Taxis* nous apprennent que Léonard, baron de Taxis, célèbre par la part

qu'il prit dans la transaction du duc de Parme, fit ériger à ses frais, en avant du chœur, un jubé. L'escalier qui y donnait accès se trouve encore actuellement dans l'angle formé par le transept et le chœur, du côté de la chapelle de Saint-Marcou. Comme les jubés d'Anvers, de Tournai et de Bois-le-Duc, celui de l'église du Sablon était tout en marbre; il fut démoli vers la fin du XVIIe siècle et remplacé par une balustrade à fuseaux de cuivre, que les fabriciens, par décision du 1er avril 1756, firent enlever, avec les tableaux et les troncs qui s'y trouvaient adossés, pour découvrir ainsi le maître-autel et permettre aux fidèles de mieux voir les offices que l'on y célébrait.

Le banc de communion en style rocaille, décoré d'arbalètes et d'écussons aux armes du Grand-Serment, se voit encore actuellement au-devant du chœur; il est du même style que les deux clôtures évidées à jour et richement décorées, qui entourent les chapelles de Saint-Michel et de Saint-Antoine, et que les deux bancs-d'œuvre, actuellement encore existants dans le transept, et dont l'un porte en bas-relief un médaillon de la barque légendaire, à droite, et l'autre la vision de Jehan le tisserand dans l'église de Sainte-Gudule, à gauche. Les clôtures des chapelles de Saint-Antoine et de Saint-Michel ont été exécutées en l'année 1710, et les bancs-d'œuvre en 1756 et en 1764.

Un grand meuble d'église de style Rubens se remarque dans la grande nef : c'est la chaire à prêcher, sculptée sur les dessins de Coeberger par Marc De Vos, mort à Bruxelles, le 5 mai 1617, et qui se trouvait dans l'église des Augustins avant sa suppression. Toute la verve de l'art flamand, toute l'exubérance de l'école Rubens se voient dans cette chaire

largement taillée, décorée de médaillons et de statues et soutenue par les figures symboliques des quatre évangélistes, placées sous la cuve. Autour de cette dernière se trouvent trois médaillons où se révèle l'influence italienne de l'école d'Art. Quellin et de Duquesnoy, et qui nous représentent saint Thomas d'Aquin, la sainte Vierge et saint Thomas de Villeneuve. Au bas de la rampe de l'escalier sont placés deux anges d'un beau style et dont les nus sont bien modelés; l'un porte une tiare et l'autre une navette et un livre avec l'inscription : « Audite verbum Dni.; » le long de cette rampe se voient également deux anges avec une crosse et un glaive, attributs des deux grandes statues de saints, placés au-dessus de la cuve et représentant saint Augustin, caractérisé par la foudre et le cœur qu'il porte dans les mains, et saint Paul avec une croix et un livre où l'on peut lire : « Prædicamus Christum crucifixum; » deux autres anges soutiennent le pavillon de la chaire largement drapé et surmonté d'un bouquet de feuillage.

Un autre meuble d'église de grande dimension se voit au fond de la grande arcade donnant accès au portail principal vers la rue des Sablons. Le jubé est d'ordre toscan et nous ferons remarquer avec quelle adresse et quel bonheur l'architecte inconnu de cette œuvre, toute en marbre du pays, s'est tiré d'affaire dans la difficulté énorme des angles entrants et sortants, nécessités par la disposition octogonale, attribuée à cet édicule. Si nous ne connaissons pas le nom de l'artiste qui a présidé à l'exécution du jubé, nous savons au moins que cette œuvre a été élaborée en 1684, date inscrite sous l'un des remarquables plafonds de bois, malheureusement encrassé de badigeon, qui en forme le plancher et où

l'on voit en bas-relief saint Georges, la barque légendaire et deux autres saints personnages qu'aucun attribut particulier ne désigne.

Déjà au commencement du XVIe siècle, l'église de Notre-Dame, au Sablon, possédait des orgues, comme nous l'apprend une charte de l'année 1515, conservée dans ses archives et se rapportant à des fondations faites pour relever l'éclat de la fête du saint Nom de Jésus. Ces orgues furent remplacées au XVIIIe siècle par celles que nous trouvons encore aujourd'hui et dont la restauration a été confiée, en 1870, à M. Vermersch de Duffel. Les recherches auxquelles s'est livré M. Piot, dans les archives communales de Vilvorde, lui ont fait découvrir une convention conclue, le 17 janvier 1770, entre les gens de loi de cette ville et Jean Van Gelder, menuisier à Bruxelles, par laquelle ce dernier s'engage à exécuter, pour l'église paroissiale de Vilvorde, un buffet d'orgues « conforme au plan ou modèle de celui de Notre-Dame de la Victoire, au Sablon, en la ville de Bruxelles, et qu'il a confectionné en l'an 1763. »

La barque dont nous avons parlé tout à l'heure se trouve encore répétée à deux autres endroits de l'église, et, à ce propos, nous citerons d'abord une magnifique clef de voûte évidée à jour, de la fin du XVe siècle et qui, dans une fénestration flamboyante à petits crochets, nous montre la barque légendaire dans un écusson losangé, dont les trois angles inférieurs supportent des arbalètes en haut relief.

La grande barque légendaire, pourvue de voiles, d'avirons et d'agrès matériellement imités, avec personnages de grandeur naturelle et dédiée jadis à l'église par Angeliwenoni, dont le portrait se voit encore dans un médaillon à rinceaux

Rubens, occupe la table d'attente, où jadis se voyaient les fins meneaux et les fénestrations du triforium, probablement identique à celui de la grande nef et dont les amorces existent encore. Nous espérons que ce triforium sera un jour rétabli et que l'architecte qui présidera à cette restauration trouvera moyen de placer autre part cette barque légendaire; et que, dans le cas où elle tomberait de vétusté, et nous avons constaté qu'elle est très-vermoulue, il rétablira au-dessus du triforium et dans des proportions moindres, pour ne pas trop masquer la rose, une barque gothique en haut relief, rappelant la translation historique, faite par Baet Soetkens, de la Vierge du Sablon.

Jusqu'ici nous avons parlé des anciennes œuvres d'art qui ornent l'église; depuis l'année dernière on a placé à chaque extrémité du transept deux portails en bois de chêne, sculpté dans le style du xve siècle, et dont les larges proportions dépassent encore celles du beau portail en style de la Renaissance, qui fait l'ornement de l'entrée principale de l'église de Saint-Pierre, à Louvain.

Nous venons de parler de grands meubles d'église, nous dirons qu'on a peu perdu chez nous l'usage de ces compléments pittoresques de l'architecture, dont nos anciens maîtres se réservaient toujours les ressources en élaborant leurs plans. Ces deux portails ont été dessinés par M. Schoy, l'intelligent architecte auquel est confiée aujourd'hui la restauration de l'église : la menuiserie et la sculpture sortent des ateliers de M. Marchant.

Le Christ colossal, placé à l'entrée du chœur sous l'arc triomphal et exécuté en bois de chêne et de tilleul, en 1866, par M. Briffaerts, sculpteur à Louvain, est une des œuvres les

plus remarquables que nous connaissions de cette statuaire néo-ogivale à laquelle nous devons déjà tant de chefs-d'œuvre : les moindres détails sont rendus avec soin et peuvent sans crainte défier la critique la plus sévère ; la polychromie à son tour est excessivement heureuse et nous pouvons dire que le sculpteur louvaniste appartient à la bonne école qui sait réaliser les véritables principes du moyen âge, sans tomber pour cela dans les aberrations de goût et les singulières conceptions d'une certaine classe d'artistes qui ne voient dans le style ogival que le côté défectueux.

De tous les monuments funéraires de l'église du Sablon, le plus splendide, comme effet artistique, préciosité de la matière et notoriété du personnage, est, sans contredit, celui de Flaminius Garnier, secrétaire particulier du prince de Parme, comte palatin et collègue du président Richardot dans la négociation célèbre de la reddition de Bruxelles détenue par les Gueux, en 1576.

Nous savons par un acte authentique, passé le 6 août 1591, que Flaminius Garnier a acquis de la gilde des arquebusiers ou de saint Christophe, pour lui, sa femme, ses enfants, héritiers et ayants cause, la chapelle de Saint-Christophe, à l'effet d'y faire placer bancs, siéges, sépulture et autres choses semblables, et y établir telles fondations qu'il jugerait convenables, à la charge toutefois que la gilde resterait propriétaire indivis de la chapelle, mais que Garnier pourrait y faire construire un autel avec retable, plus beau que celui qui existait déjà et qui offrirait à son point culminant la statue de saint Christophe.

Il y a soixante-dix ans, le monument de Flaminius Garnier et de dame Reverse, son épouse, se trouvait déjà à la place

qu'il occupe actuellement, contre la seconde travée à fénestrations simulées de la chapelle des Saints-Crépin et Crépinien ; à cette époque, il n'existait déjà plus de chapelle de Saint-Christophe dans l'église.

On a, bien à tort, en s'appuyant sur une mauvaise gravure, contesté l'intégrité du monument de Flaminius Garnier. Quelques personnes, s'appuyant sur la façon incongrue dont sont rassemblées les diverses parties de cette œuvre d'art, en ont conclu que le secrétaire du prince de Parme aurait été enterré dans une autre église, aujourd'hui supprimée, et que son monument aurait été transporté dans l'église du Sablon à la désastreuse époque des sans-culottes.

Nous sommes d'avis que ce monument était jadis un retable et la raison la plus péremptoire sur laquelle nous nous appuyons est, à part celle que nous fournit le document cité plus haut, que l'on n'a pas poli la partie supérieure du stylobate sur lequel reposent les bas-reliefs inférieurs, circonstance qui s'explique, vu que les parties de cette face plate échappaient aux regards. L'objection spécieuse, qui trouverait une irrévérence dans la pose d'une inscription profane sur un autel, n'a pas de valeur, eu égard aux mœurs du XVIe et du XVIIe siècle, puisque les règles liturgiques de ces temps admettaient des enterrements devant l'autel et que la collégiale de Sainte-Gertrude, à Nivelles, montre au croisillon droit du transept des inscriptions funéraires du XVIIe siècle, plus contraires encore aux principes de la liturgie. Bien mieux que cela, une résolution spéciale d'un synode épiscopal du 18 décembre 1601 a autorisé par un rescrit le placement d'une de ces inscriptions sur l'autel,

comme nous l'apprend un document publié dans la troisième livraison de *la Belgique ancienne et moderne*.

Les sujets des bas-reliefs en albâtre sont des scènes de la vie de la sainte Vierge. Chose singulière, ces sujets sont disposés contrairement à l'ordre chronologique; ainsi la naissance de la sainte Vierge se trouve placée au milieu du portique central et sa Présentation au temple à gauche, alors qu'elles devraient se trouver aux compartiments un et deux gauches de la partie supérieure; il y a donc eu évidemment un remaniement postérieur, qui a totalement modifié l'ordonnance générale.

Ces considérations préliminaires faites, nous allons décrire le monument Garnier, tel qu'il est, tel qu'il devrait être et tel que nous espérons le voir dans un temps rapproché.

La partie inférieure est celle qui a le moins souffert; elle est presque intacte et, à part les méplats qui ont disparu et ont été remplacées par du plâtre, elle conserve son ordonnance primitive. Quant à la partie supérieure, elle a beaucoup souffert par suite de la mise en œuvre du monument, faite par un ouvrier inintelligent.

Une chose qui démontre que cette partie supérieure a été remaniée jadis est la hauteur différente des bas-reliefs; ainsi, alors que celui de l'arcature centrale touche l'entablement inférieur, les deux autres en sont séparés par des plates-bandes de plâtre et leur partie supérieure, indiquée en œuvre, a également été restaurée à l'aide de cette matière. En outre, il est évident que l'archivolte du bas-relief central doit reposer sur des impostes; il est encore plus évident que les pieds droits de ces impostes doivent être à cheval et en alignement sur les impostes inférieurs; le droit des colonnes doit être

respecté pour les parties supérieures et les deux pilastres armoriés et cantonnés de consoles en volutes doivent seuls, par la différence de largeur, faire pyramider la partie supérieure.

Les deux portraits des donateurs cantonant un petit piédouche avec médaillon, nous les représentent entiers de nature, agenouillés et regardant une image de la sainte Vierge. Les statuettes de Garnier et de son épouse ont beaucoup souffert.

En terminant, nous formulerons l'espoir, qu'après la restauration intelligente et minutieuse de M. le sculpteur Dupont, bien connu par ses travaux tant en style ogival qu'en style renaissance, ce monument confié à ses soins retrouvera son ancienne splendeur et méritera de nouveau d'être signalé comme un des plus remarquables échantillons d'art italo-flamand de la période où fleurirent Vredeman de Vriese, Van Vaerenberg, Jean Mone, dit de Metz, Everard de Landtmeester et Floris.

Nous savons par le contrat passé devant les échevins de Bruxelles, le 5 mars 1525, entre Louis Van Boghem, architecte de Marguerite d'Autriche, et André Nonnon, maître de carrières dinantais et l'un des descendants de Jean Nonnon, mentionné à propos de livraison de pierres pour les tombeaux de Michel de France et de Jean sans Peur, qu'il existait à cette époque, à l'église de Notre-Dame, au Sablon, une tombe d'un hidalgo espagnol du nom de Diego, dont Van Boghem traça les dessins. Les auteurs de l'histoire de Bruxelles ne donnant aucun détail sur ce Diego, nous avons fait des recherches qui nous ont conduit à établir que le véritable nom de ce personnage était don Diego de Ghe-

vara, écuyer, qui, en 1507, cumulait à la fois les multiples besognes de conseiller du roi Maximilien et de l'archiduc Charles d'Autriche et de maître d'hôtel de dona Joanna, reine de Castille. Nous savons aussi que des membres de cette famille habitaient déjà la Flandre en 1434, et la preuve en est le volet conservé encore aujourd'hui, peint par Jean Van Eyck et représentant les portraits de don Diego et de son épouse.

Contre la muraille de la chapelle de Saint-Eloy, au fond de l'église, du côté de la rue des Sablons, se trouve un tombeau extrêmement remarquable, où l'idée chrétienne de la mort est représentée sous l'aspect du néant des grandeurs humaines. Ce tombeau est celui d'un chevalier français du nom de Claude Bouton, appartenant à la famille des comtes de Chamilly et qui possédait, aux environs de Lille, les seigneuries de Corbaron et de Saint-Bevery. Ce Claude Bouton était chambellan de l'empereur Charles-Quint et premier maître d'hôtel de l'archiduc son frère, roi de Bohême; il épousa Jacqueline de Lannoy et mourut le 30 juin 1556; sa femme mourut un an plus tard, le 27 juin.

La dalle tumulaire, finement fouillée et qui a dû demander un travail considérable pour la gravure des trente-six vers rangés sur trois colonnes, chacune de douze lignes, est un spécimen des plus curieux de la facilité avec laquelle les anciens maîtres fouillaient la pierre bleue, et peut servir de réponse péremptoire à l'opinion erronée, qui prétend que cette pierre est moins apte que la blanche à recevoir le fini de la sculpture.

Le même chevalier a fait construire la chapelle de Saint-Eloy, que nous savons avoir été achevée en 1553, l'année même

de la mort de Charles-Quint. Outre la fondation d'une chapelle de famille, il établit par un codicille du 30 juin 1556, qu'une grand'messe en musique serait chantée dans ladite chapelle, tous les vendredis de l'année, en l'honneur de la sainte croix et qu'il y serait distribué sept pattars à un nombre égal de pauvres hommes ou femmes, qui, par une disposition particulière, devaient porter son écu d'armoiries, modelé en cire. Nous avons eu l'occasion de voir quelques-uns de ces *mandata*, ou jetons de cire, ayant servi à des anniversaires ; mais ils étaient du XVIIe et du XVIIIe siècle. Nous sommes heureux de pouvoir constater, par le document dont nous avons extrait les quelques renseignements qui précèdent, un usage local, datant d'un siècle antérieur. Ces insignes de cire, dorés et coloriés, ont à peu près douze centimètres dans leur plus grande dimension. Nous avons également vu des *mandata,* ou pattars de cuivre, portant d'un côté une tête de mort et deux os en sautoir, avec l'exergue anniversaire, et, de l'autre côté, les armoiries de la famille ; ce qui nous porte à croire que ces jetons servaient indéfiniment et étaient échangés contre de la monnaie courante.

On ne voit plus rien aujourd'hui dans la chapelle de Saint-Éloy que la pierre tombale dont nous venons de parler ; le vitrail historié dont, comme nous l'avons dit plus haut, Claude Bouton orna la fenêtre, n'existe plus. Le baron Leroy, dans son ouvrage sur le Brabant, nous apprend aussi qu'au-dessus de l'autel, on voyait jadis en haut-relief Claude Bouton et sa femme Jacqueline de Lannoy, accompagnés de leurs patrons. Cette disposition singulière est cependant justifiée par l'aspect du monument de Flaminius Garnier, où l'on remarque également ce personnage accompagné de

dame Reverse, son épouse, agenouillés sur l'acrotère de l'ordre supérieur, à gauche et à droite du médaillon central.

Dans l'histoire généalogique des comtes de Chamilly, d'où descendait la maison de Bouton, originaire de Bourgogne, on trouve des gravures du tombeau et de la verrière dont nous venons de parler.

Après le monument de Claude Bouton, un des plus remarquables est celui de Charles de Bourgeois, conseiller du grand conseil de Brabant, et de dame Adrienne Vander Noot, fille du chancelier, sa femme. Orné des armes des deux familles, ce monument en marbre noir et blanc, rehaussé de dorures, présente le buste de Bourgeois, décoré d'une fraise finement refouillée et surmonté des emblèmes de ce grand despote du monde : le temps, qui détruit tout.

Swertius fait un grand éloge du conseiller Bourgeois dans ses *Monumenta sepulcralia*, imprimés à Anvers en 1615. Au point de vue de l'art, le monument est assez remarquable et présente un des spécimens de ces épitaphes en style rubenien, dont nos églises pullulent.

Un des monuments funéraires les plus curieux par les souvenirs qu'il éveille est celui du chirurgien particulier d'Isabelle, Michel Angeliwenoni, que Butkens appele Invenonis, dans sa relation des obséques de l'archiduc Albert, ordonnées par Franquart et auxquelles assista le chirurgien *de Camera*.

Ce Michel Angeliwenoni fonda à perpétuité une messe journalière au grand autel de Notre-Dame et une distribution d'un pain et de deux pattacons, le même jour, aux écoliers et pauvres de la paroisse de Sainte-Gudule. Ce fut le même qui fit confectionner, comme nous l'avons dit plus

haut, la fameuse barque qui nous fournit en même temps son portrait. Cette barque primitivement se trouvait placée, si nous en croyons l'inscription funéraire, à l'intersection du chœur et du transept, désignée par l'appellation vulgaire : « au mitant de l'église. »

Le monument est surmonté de la belle statue de saint Michel en marbre blanc, restaurée avec beaucoup d'intelligence par M. le statuaire Dupont, qui a rendu à la plupart des monuments de l'église leur aspect primitif par une restauration véritablement digne d'éloges.

Après le monument d'Angeliwenoni, il nous semble convenable d'accorder une mention à celui qui lui est opposé et qui a été érigé à la mémoire d'Édouard de Berty, écuyer, seigneur de Linth, décédé le 26 août 1676. Son épitaphe mentionne un obit et une fondation de messe en l'honneur de saint Joseph, à célébrer dans l'église du Sablon. Le style de ce monument se rapproche de ceux qui furent érigés sous l'influence de l'école des élèves de Rubens; il se distingue, par un médaillon, où l'on voit représenté en grisaille et bas-relief le profil d'Edouard de Berty.

A gauche de la porte du grand porche vers la rue des Sablons se voit, dans un encadrement en pur style Rubens, et d'un bel aspect, le cénotaphe de Jean du Menny, chanoine d'Ivoie, décédé le 5 juin 1655. La statue agenouillée de cet ecclésiastique se trouve dans une niche à angles coupés, reliés par des clefs rustiques; le chanoine prie devant une image de la sainte Vierge et l'ensemble du monument fait un bon effet. On y lit cette invocation pieuse, ordonnée sans doute par du Menny lui-même : « ò Mater Dei, memento mei. »

De cette époque Rubens, qui nous a légué de si admirables monuments, nous sauterons jusqu'à la mauvaise partie du XVIIIe siècle, où les aberrations des chicorées et des rocailles de la Pompadour souillèrent nos édifices de leurs productions fantastiques, et nous parlerons d'un monument élevé à la mémoire du comte Christophe de Baillet, sénateur et procureur général du grand conseil de Malines, président du conseil d'Etat, sous le gouvernement de Charles VI. Le monument, incomplet et adossé à la partie droite du transept, a été restauré en 1867 et déplacé au fond de la nef latérale, à deux pas de celui du chanoine d'Ivoie, dont nous venons de parler. Les quatre emblèmes : « Terra, cinis, fumus et umbra, » dont parle l'inscription, ont disparu et nous n'avons trouvé aucune trace de leur emploi dans une autre partie de l'église. Il est à remarquer que l'inscription elle-même contient une faute, en ce sens, que le comte de Baillet est mort le 2 et non le 3 juin 1732.

Il nous reste à parler d'un autre monument d'une valeur artistique pour ainsi dire nulle et dont la figure sculptée par M. Du Mortier est bien le plus atroce, le plus mou et le plus insignifiant buste qu'il soit possible de produire, mais qui emprunte un intérêt palpitant au nom de Jean-Baptiste Rousseau, le grand poëte lyrique de France.

On sait quelle fut la vie de ce poëte à Bruxelles; il y vécut en exil jusqu'à sa mort qui arriva le 17 mars 1741. Le duc d'Arenberg, pendant vingt-huit ans, entretint généreusement ce grand génie français, qui ne rendait d'autre service que d'être employé de temps en temps à la correspondance générale, tout en conservant pleine liberté d'allure et d'appréciation. Le prince de Savoie, de son côté, protégeait égale-

ment le malheureux poëte, et lui faisait une pension de six cents livres, pour subvenir à ses besoins. Jean-Baptiste Rousseau fut inhumé dans l'église des Carmes déchaussés et, le 19 décembre 1842, ses restes furent déposés dans l'église du Sablon, par ordre du roi et par les soins de son ministre de l'intérieur, pour lors J.-B. Nothomb.

Parmi les monuments modernes de l'église de Notre-Dame, au Sablon, nous nous bornerons à mentionner, à simple titre de renseignement, celui d'Auguste Del Pozza, marquis de Voghera, conseiller d'État et commandant général des troupes dans les Pays-Bas autrichiens, décédé à Bruxelles, le 19 juin 1781 et inhumé dans l'église. Ce mausolée placé dans la chapelle de Sainte-Anne, a été érigé, d'après les plans de M. l'architecte F. Vander Rit; la statue en plâtre, qui surmonte le cénotaphe, est l'œuvre de M. Jacquet, et représente le marquis de Voghera en costume militaire, assis, les jambes étendues, les mains jointes et les yeux élevés vers le ciel.

V

ACCESSOIRES SOMPTUAIRES.

L'objet d'orfévrerie le plus célèbre et le plus important qu'ait possédé, à notre connaissance, l'église de Notre-Dame, au Sablon, était sans contredit la belle châsse de sainte Julienne de Nicomédie, en vermeil, rehaussée de pierreries et d'émaux et détruite malheureusement par les iconoclastes en 1580. Cette châsse fut bénie solennellement par l'archevêque de Cambrai, le dimanche après *Invocavit* (7 mars) 1473, en présence du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire

raire, du nonce du pape et d'un grand nombre d'évêques et d'abbés mitrés; l'amman, les bourgmestres et plusieurs personnages de distinction assistèrent également à l'ouverture de l'ancienne châsse qui était de bois et avait été donnée par un noble brabançon du nom de Jean, qui avait apporté d'outre-mer les précieuses reliques de la sainte. Les procès-verbaux rédigés à cette occasion et munis d'un grand nombre de signatures furent reconnus et authentiqués, le 25 février 1597, par Mathias Hovius, archevêque de Malines, alors que l'on avait replacé les restes de la vierge de Nicomédie, profanés par le fanatisme des sectaires, dans un des deux petits sarcophages placés aujourd'hui aux côtés de l'autel de Saint-Eloy et abrités par une clôture à verre plombé.

Les reliques de sainte Julienne sont actuellement placées dans une châsse en bois restaurée par M. Malfait et qui est vraiment digne des anciens maîtres en bois, qui taillèrent nos fiertes du moyen âge. Le buste qui surmonte cette châsse est, de l'avis des connaisseurs, un véritable petit chef-d'œuvre d'adresse parfaitement fouillé.

A propos de la châsse renfermant les reliques de saint Antoine de Padoue, les archives de la confrérie de ce nom nous apprennent qu'elle fut donnée en 1714 par une généreuse bienfaitrice, et qu'elle « était d'argent à quatre branches, fond de glace sur bleu, ayant le chiffre de saint Antoine, entouré de rayons, sous une couronne garnie de pierres bleues, ornée de quelques petits lis; le tout d'argent fondu et servant pour y placer la relique; les rayons de derrière sont de fer-blanc et les quatre vases de bois argenté. »

L'ancienne chapelle de Saint-Roch est aujourd'hui dédiée à sainte Wivine ; on y voit la châsse de cette sainte, qui y fut déposée le 5 juin 1805, après la suppression de l'abbaye du Grand-Bigard, qu'elle avait fondée au XIIe siècle. Sauvée des sans-culottes, la châsse fut d'abord portée à Sainte-Marie-Madeleine, puis chez le baron de Rommerswael, rue des Petits Carmes ; elle n'offre rien de remarquable au point de vue artistique, et nous n'en parlerions pas, si elle n'était surmontée d'une charmante statuette dorée et polychromée, représentant la sainte abbesse avec la crosse et un livre supportant un chandelier et un cierge allumé. Nous n'hésiterions pas à attribuer cette figurine à l'un des maîtres de l'école née de l'influence rubenienne. Cette châsse surmonte un autel avec retable en style Rubens, qui sera bientôt remplacé par un autel ogival, ouvrant la première percée à travers les arceaux des bas-côtés.

Une des richesses artistiques de l'église de Notre-Dame, au Sablon, est, sans contredit, le magnifique Christ en ivoire, de deux pieds de haut, qui se voit encore aujourd'hui dans la sacristie et que l'on utilise chaque année, le jour du vendredi saint. Mensaert, Descamps, Baert, Henne et Wauters attribuent ce morceau, d'un très-grand mérite et d'une seule pièce, à Mathieu Van Beveren, dont nous avons déja parlé plus haut, à propos du mausolée de la chapelle de Sainte-Ursule. A de certains indices et surtout à la noblesse du dessin un peu sèche, née de l'influence italienne, nous n'hésiterions pas à l'attribuer à Jérôme Duquesnoy. Nous avons eu à cet égard, connaissant du reste fort bien le Christ du Sablon, l'occasion d'en examiner trois autres à la célèbre exposition de Malines de 1864 : l'un sculpté à Rome,

en 1628, par François Duquesnoy et appartenant à M. L. Geelhand; les deux autres de son frère, Jérôme Duquesnoy, et se trouvant à la chapelle de l'évêché, à Gand, et à l'église du Béguinage, à Malines. De cet examen est résulté pour nous une sorte de conviction, que, de tous les maîtres flamands, c'est au style de Jérôme Duquesnoy qu'il faut attribuer le faire de ce Christ. La présence d'une œuvre de ce grand artiste dans l'église de Notre-Dame, au Sablon, n'aurait rien, du reste, qui devrait étonner, car nous savons authentiquement qu'elle possède de lui une œuvre capitale, la sainte Ursule de la chapelle des princes de la Tour et Taxis.

Parmi les dinanderies, nous mentionnerons d'abord les fuseaux de cuivre qui garnissent les belles portes d'entrée des chapelles de Sainte-Ursule et de Saint-Marcou.

Anciennement toutes les chapelles collatérales, depuis celle des Saints-Crépin et Crépinien jusqu'à celle de Saint-Éloy exclusivement, étaient clôturées par des balustrades de bois; la chapelle de Saint-Éloy et toutes celles de la nef opposée étaient garnies de fuseaux de cuivre. Au pied de ces fuseaux se trouvaient des bancs et, particularité intéressante, chaque balustre de la chapelle de Sainte-Geneviève, aujourd'hui de la Sainte-Vierge, avait été donné par l'un des prévots de la confrérie et portait le nom du donateur, buriné sur le socle, détail que nous avons encore fait remarquer à propos des objets de dinanderie de la collégiale de Sainte-Gudule.

L'église de Notre-Dame, au Sablon, possède encore aujourd'hui un échantillon de travail à repoussoir des dinandiers d'autrefois, industrie que nous apprenons avec plaisir

avoir été de nos jours ressuscitée dans la ville de Malines, et l'un des mille bienfaits artistiques de la fameuse exposition qui eut lieu dans cette ville en 1864. Cet objet, qui est un bénitier, appartient au style rocaille et décèle, de la part de l'ouvrier qui l'a exécuté, une habileté peu commune. Au bas de la grande nef, contre l'une des deux colonnes de la grande arche, se remarque encore un autre bénitier de pierre, portant la date de 1596, mais ne présentant aucune valeur au point de vue artistique.

Comme travail de ferronnerie, exécuté au marteau, nous signalerons particulièrement les quatre chandeliers de funérailles, que l'on place ordinairement autour du cénotaphe, tordus, martelés et ciselés avec un rare bonheur; tout le travail en est fait au marteau, sans l'emploi de la lime. Ces chandeliers, qui, par leur poids, leur peu de valeur intrinsèque, joints à une solidité à toute épreuve, ont pu braver un long espace de temps, appartiennent, comme faire, au commencement du XVIe siècle.

Nous savons la date exacte (1640) d'une couronne de lumière pédiculée, qui se trouve dans la même église et qui est remarquable comme travail et comme adresse. Cette couronne a servi de prototype à celles que l'on voit aujourd'hui dans d'autres endroits de l'église.

Les cloches que renferme aujourd'hui la flèche de charpente, placée à l'intersection des transepts et de la nef, n'offrent rien de très-remarquable. Le livre des résolutions, faisant partie de la collection des arts et métiers, aux archives du royaume, nous apprend que, à la date du 7 juin 1744, les fabriciens passèrent avec Vander Ghein, fondeur à Louvain, un contrat par lequel ce dernier s'en-

gagea à fournir trois nouvelles cloches et à utiliser, à cette fin, celles que leur mauvais état rendait inutiles.

Jadis, l'église possédait aussi un carillon. Un acte passé, le 1er décembre 1757, entre les marguilliers et le fondeur Vanden Ghein, dont nous venons de parler, nous fait connaître que ce dernier se chargea de le renouveler, moyennant une somme de deux mille florins, en y comprenant le prix des cloches provenant de l'ancien, à raison de dix sous deux deniers la livre. Ce carillon fut placé le 26 avril de l'année suivante, et J.-B. Reindre fut nommé à cette occasion carilloneur, en remplacement de de Wespain qui avait demandé à être démis de ses fonctions.

Comme rareté, parmi les objets mobiliers de cette église, nous appellerons l'attention de nos lecteurs sur un banc mobile, en style Vredeman de Vriese, du XVIe siècle. Nous ne savons par quel heureux hasard un semblable meuble a pu échapper aux variations multiples de la mode et aux nombreux changements qui s'effectuent dans le mobilier des églises.

Parmi les objets d'orfévrerie fine nous citerons avec bonheur l'admirable travail de filigranes et de ciselures dont est décoré l'espèce de petit reliquaire en forme de monstrance, contenant une parcelle de la sainte croix. Nous ignorons le nom du donateur de cet objet superbe, que nous avons toujours admiré; nous ignorons aussi le nom de l'artiste, vraiment digne de ce nom, qui l'a exécuté, et toutes nos recherches pour découvrir l'un ou l'autre sont restées également infructueuses.

Nous sommes plus heureux à propos d'un plat d'argent donné par Joseph de Crumpipen, chancelier de Brabant et

le baron Ferdinand de Beeckman-Schore, membre du conseil de fabrique de l'église.

N'oublions pas de signaler aussi le bâton de cérémonies, orné de la barque légendaire, et finement exécuté en argent rehaussé de vermeil. Cette œuvre de l'habile orfévre Dupont nous rappelle, par sa délicatesse de ciselures et par le fini extrême des visages et des mains, les hanaps traditionnels des anciennes gildes communales. Il peut lutter, comme œuvre artistique, avec le petit bateau orné de diamants, qui accompagne la monstrance contenant les saintes hosties poignardées, en 1370, par les juifs et que nous avons décrit en parlant des objets d'art de la collégiale de Sainte-Gudule.

L'église de Notre-Dame, au Sablon, devait être autrefois bien riche en joyaux et objets d'orfévrerie, si nous en jugeons d'après les nombreuses ventes d'œuvres de cette nature, que relate les livres des résolutions de la chambre de la grande gilde, conservés aux archives dur oyaume. L'état très-peu prospère des finances de l'église au siècle dernier, et les dépenses considérables que réclamait son entretien, étaient le plus souvent les seuls motifs de ces fréquentes aliénations. C'est ainsi, par exemple, qu'en l'année 1750 les aubes et les rochets des membres du clergé se trouvant complètement usés et l'église ne possédant pas les ressources nécessaires pour les renouveler, les fabriciens se virent obligés de vendre quinze anneaux d'or, dont plusieurs avec des pierres précieuses, provenant de dons généreusement offerts par la piété des fidèles.

Parmi les vêtements sacerdotaux et religieux de l'église de Notre-Dame, au Sablon, nous parlerons, avant tout, d'une chape de l'époque rocaille, de fabrique lyonnaise, à tissus de

soie, broché d'or. Il nous reste fort peu de spécimens de cette époque, dont un éclectisme bien entendu saura un jour apprécier les mérites, tout en en blâmant les écarts. A cette même époque se rattache aussi le grand antependium dont on se sert encore aujourd'hui aux jours de grandes solennités.

N'oublions pas, comme spécimen de broderie, digne des anciens temps, la robe de la sainte Vierge, ornée de la barque traditionnelle et d'un travail comparable à celui des fins tableaux à l'aiguille, dont nous avons parlé à propos des tapisseries de l'église de Sainte-Gudule.

Un des objets les plus curieux dans le genre des anciens orfrois est l'ancienne bannière de la confrérie de Saint-Joseph, représentant dans un médaillon toute une série de personnages, parmi lesquels on distingue à l'avant-plan les portraits de l'archiduc Albert et de la gouvernante Isabelle, son épouse, agenouillés devant l'image de ce saint. Cette bannière est dans un excellent état de conservation et mérite de figurer, comme document, dans la suite si riche de spécimens échappés à l'aiguille intelligente des anciens brodeurs d'orfrois brabançons et flamands.

Il nous reste encore à parler de quelques autres bannières modernes, véritables œuvres d'art que nous citons d'autant plus volontiers que, quand un siècle aura passé sur ces produits nés de l'étude et du progrès de l'archéologie contemporaine, on les mettra pour sûr au rang des œuvres sorties des mains des meilleurs brodeurs de Bruges et de Courtrai.

L'église de Notre-Dame, au Sablon, devait être également riche, dans le temps, en antiphonaires, en pseautiers et en vieux manuscrits. Nous avons vu, il y a quelques années,

dans une vente publique, à Bruxelles, un grand vesperale in-folio, dont les lettres et les parties de musique étaient d'une grandeur relativement colossale, et qui avait appartenu jadis à l'église. Les plats portaient, dans un cartouche Louis XV, l'armoirie de la grande gilde et, particularité curieuse, l'écu était timbré, comme dans la balustrade du chœur, d'un heaume surmonté d'une arbalète ; la première lettrine enfermait dans ses contours la barque légendaire.

Comme pseautiers, nous citerons celui qui se trouve aujourd'hui enfermé dans la châsse de sainte Wivine, et qui date au moins du XIIe siècle ; seulement, comme aucune levée officielle n'a été faite depuis un certain nombre d'années, nous n'aurions pu, sans profanation, prendre connaissance de ce livre qui, ayant appartenu à la sainte, est classé au rang de relique ; comme d'ailleurs nous savons que la confrérie s'occupera d'une châsse après l'érection de son nouvel autel, nous profiterons de la translation pour examiner, au point de vue paléographique et artistique, cet intéressant manuscrit d'une époque reculée.

Deux livres de confréries sont également intéressants pour les miniatures et les armoiries qui y sont peintes : celui de la confrérie de Saint-Hubert et surtout celui de la noble confrérie de Saint-Joseph. Ce dernier est curieux, parce que les premières pages en ont été peintes à l'époque où régnait la sérénissime infante, et qu'il contient sa signature autographe et celle de son mari. Depuis Albert et Isabelle, tous les souverains des Pays-Bas et les gouverneurs généraux, des prélats et des personnages de haute distinction y ont fait peindre leurs armoiries et y ont laissé également leurs signatures. C'est un véritable cours d'héraldique, au point de vue

de l'art, que de suivre les types divers de ces armoiries, qui sont, pour la plupart, encadrées d'arabesques, et où l'époque Louis XV brille du plus vif éclat. On peut y constater la décadence de l'art héraldique au commencement de ce siècle et sous Guillaume Ier. Quelques-unes des armoiries modernes sont de véritables chefs-d'œuvre, et nous citerons en particulier celles qui y ont été peintes par François Magnée, premier calligraphe du roi.

Nous venons d'énumérer cette nomenclature assez longue des trésors que possède, malgré la conspiration du vol et de l'impiété, l'antique et légendaire église de Notre-Dame, au Sablon. Nous avons parlé de bien des chefs-d'œuvre, et certes nous pouvons en être fiers au nom du pays et de l'art national ; mais un incomparable sentiment de tristesse nous saisit en faisant cette nomenclature splendide ; nous songeons, en effet, à tous les chefs-d'œuvre que de sublimes artistes, maîtres inconnus, martyrs de l'art, exécutèrent pour l'église du Sablon, et que le vandalisme et la brutale furie de quelques soudards ou de quelques hérétiques ont perdus pour jamais, en arrachant des pages glorieuses de l'histoire de l'art dans notre bien-aimée patrie.

Eglise de N. D. de la Chapelle, à Bruxelles. (XIIIe siècle.)

TRÉSOR ARTISTIQUE

DE

L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE LA CHAPELLE.

AVANT-PROPOS.

A proximité d'un bâtiment, que sa masse granitique avait fait désigner sous le nom de *Steenpoort*, porte de pierre ou prison, le duc de Brabant et de Lotharingie, Godefroid Ier, surnommé le Barbu, fit bâtir, vers 1134, une chapelle, dont il posa lui-même la première pierre. Au mois d'octobre de cette année, la chapelle fut consacrée en l'honneur du saint sépulcre de Jésus-Christ et en celui de sa très-sainte Mère.

Deux mois après cette consécration, le 20 décembre 1134, Godefroid le Barbu donna cette chapelle, avec un alleu adjacent, grand environ trois bonniers, à Parwin, abbé, et à ses religieux, moines bénédictins du monastère du saint sépulcre, près des murs de Cambrai.

En faisant ce don, le duc exempta la chapelle de toute juridiction cléricale ou laïque. Toutefois, il apposa, comme condition à ce privilége, l'obligation à quelques-uns de ces religieux d'y chanter jour et nuit l'office divin et d'y célébrer, chaque année, un service anniversaire pour le repos de son âme.

A la suite de ces conventions, cinq ou six bénédictins de l'abbaye du saint sépulcre de Cambrai arrivèrent à Bruxelles, et s'installèrent dans une habitation contiguë à la chapelle. Ces religieux, dont le nombre fut réduit plus tard à deux, reçurent une direction. Le principal portait le titre de prévôt; le second celui de procureur.

Telle est l'origine de l'église de Notre-Dame de la Chapelle; tel est le commencement de la prévôté chargée de la desservir. La rue adjacente à cette dernière reçut depuis le nom du *Prevost*, dénomination qu'elle conservait encore au commencement de ce siècle et à laquelle on a substitué plus tard celle de rue de la Prévôté, qu'elle porte aujourd'hui.

En l'année 1138, Godefroid le Barbu confirma les donations qu'il avait faites à l'abbaye du saint sépulcre. Le diplôme relatant cette confirmation fournit la nomenclature complète des biens dont la chapelle de Notre-Dame avait été jusqu'alors dotée, et la mention de la pose par le même duc de la première pierre de cet édifice.

Le duc Godefroid Ier mourut dans un âge avancé, le 8 des calendes de février 1139, laissant la couronne ducale à son fils Godefroid II. Ce prince, voulant assurer l'accomplissement des volontés de son père, confirma à son tour, par un diplôme daté de 1141, les pieuses donations faites à l'abbaye du saint sépulcre. Godefroid III, surnommé le Courageux, ne changea rien aux dispositions de son aïeul, et le duc Henri Ier, le guerroyeur, les corrobora par une charte du 14 février 1195 (1196 n. s.).

Tous ces documents démontrent que Godefroid Ier fonda une église en l'honneur du saint Sépulcre et de la très-

sainte Vierge. Cet édifice existe-t-il encore aujourd'hui en tout ou en partie?

Abstraction faite des fondations et des substructions, qui peuvent encore se trouver sous le dallage actuel de l'édifice, nous croyons que, de l'église élevée par le duc de Lothier et consacrée en 1134, il ne reste aujourd'hui que l'édicule adossé au transept droit et servant actuellement de chapelle dédiée à la sainte croix. Tous les caractères de cette annexe, formant un hors-d'œuvre, révèlent une construction archaïque, romane, abrupte et dépourvue de symétrie. Cet édicule, formant gable vers la rue, constituait évidemment à l'origine la moitié du transept de la chapelle primitive, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur les gravures qui accompagnent notre article. Nous ferons remarquer avant tout que cet antique pignon devait se composer de deux fenêtres à plein-cintre et sans meneaux, séparées par une bandelette existant encore aujourd'hui par moitié du côté gauche et en entier du côté droit, à l'axe de l'édicule. Le gable simple et abrupt présentait la forme triangulaire, comme le démontre la moulure couronnant les deux rangées d'arcades et allant mourir sans raison contre le transept actuel.

Tout dans cet édicule dénote une construction primitive : une baie absolument romane, pourvue d'une ferraille et sans meneaux, s'ouvre sur cette demi-façade. Le glacis en est établi à une hauteur moindre d'environ deux mètres que le seuil des fenêtres adjacentes du chœur et du transept. Cette baie est couronnée d'une double rangée d'arcades simulées, dont une seulement se répète de l'autre côté en retour d'angle. Là, elle s'arrête au mur aveugle, surmonté d'une

corniche finissant à fleur et d'une manière brusque à la première colonnette des fenêtres du chœur. Nous ferons encore remarquer, qu'il est impossible d'expliquer la singulière toiture du gable, sans admettre au préalable qu'il existait une crête ancienne à l'endroit où commence aujourd'hui le pignon du transept actuel. Au point de vue de la construction, on ne saurait également comprendre comment l'architecte du chœur et du transept ait oublié les principes de son art, au point de ne pas raccorder cette annexe à l'ensemble de son œuvre, sans y avoir été forcé par l'idée de conserver la chapelle.

Indépendamment de cet édicule, une partie de la tour primitive de l'église de Godefroid le Barbu doit encore exister. Ce qui nous le prouve, c'est la petite tourelle sortant de la toiture et allant se perdre à deux ou trois mètres de distance du point d'intersection du transept et du chœur. On ne saurait, en effet, contester que, si cette construction datait de la même époque que le chœur et le transept, la moulure entière du couronnement de la tourelle atteindrait le niveau de la partie supérieure des chéneaux supportés par les figures grimaçantes du chevet du chœur. Le lecteur voudra bien se souvenir qu'une différence d'alignement au sommet d'un édifice suppose une construction d'une autre date.

A propos de cette tourelle, nous ferons encore remarquer à nos lecteurs que nous sommes tenté de lui attribuer également une origine plus ancienne que celle du chœur et du transept. Dans l'ordre de la construction une tour peut être plus ancienne que l'édifice; mais par la simplicité et la rudesse de ses lignes et par l'absence de toute espèce de motifs de décoration, la tour rentre bien plus dans le style de

l'édicule que dans celui des deux autres parties de l'église, dont nous venons de parler. Cette tourelle, aujourd'hui à l'état d'amorce, devait primitivement former un clocheton et arriver jusqu'à la corniche actuelle, établie à l'endroit où commence la charpente.

Malgré leurs proportions modestes, l'édicule et la tourelle, dont nous venons de parler, peuvent nous fournir une idée exacte de la forme de la chapelle primitive, construite par Godefroid le Barbu. Le plan général de l'édifice devait se composer, si nous restituons ses proportions d'après l'étendue de ce demi-transept, d'un chœur très-restreint, d'un croisillon, dont nous pouvons apprécier les dimensions, et d'une nef qui doit avoir disparu par suite de la construction des transepts actuels. Une tour carrée à pans obtus, cantonnée de quatre tourelles et soutenue par des contre-forts de peu de saillie, complétait probablement l'édifice. La façade ancienne, surmontée d'un gable, devait être orientée comme l'est aujourd'hui la nouvelle.

Ces considérations établissent que la construction du chœur et du transept actuels remonte à une époque moins reculée et ne saurait se rattacher à la fondation primitive. Jusqu'au milieu de notre siècle, l'opinion contraire était unanimement admise et patronée par tous les écrivains qui s'occupèrent de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. M. Schayes lui-même, dans son *Essai sur l'architecture en Belgique*, mémoire couronné, en 1840, par l'Académie de Bruxelles, partageait complètement cet avis. Toutefois depuis, comparant le style architectural de ces deux parties avec celui des autres édifices de la première moitié du XIIe siècle, il ne tarda pas à acquérir la certitude qu'elles ne pouvaient se rapporter à cette date.

Dans son *Histoire de l'architecture*, il rétracta sa première assertion. M. Piot, dans un article publié en 1859 et intitulé : *Réflexions architectoniques sur l'église de la Chapelle, à Bruxelles*, a définitivement résolu cette intéressante question, en appuyant son argumentation sur des preuves dont la valeur incontestable rend désormais le doute même impossible. On ne saurait, en effet, admettre que le style de transition, adopté seulement pour nos édifices à partir de la seconde moitié du XIIe siècle, ait pu recevoir son application à une époque antérieure. Pendant cette période, l'architecture romane régnait encore sans partage et l'ogive commençait seulement à apparaître, sans revêtir encore aucun des caractères qui, plus tard, devaient en faire la base du plus beau système architectonique enfanté par le génie de l'homme.

Dès l'origine, un conflit s'éleva entre le chapitre de Sainte-Gudule et le prévôt de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Contrairement aux droits de la collégiale sur les églises et chapelles établies dans le territoire de la paroisse et soumises comme telles à sa juridiction, le prévôt crut pouvoir s'arroger le droit d'administrer les sacrements et de célébrer les funérailles des personnes décédées dans le quartier avoisinant son église. Le chapitre s'opposa à cette infraction de ses droits et en appela au duc de Brabant. Godefroid Ier nomma des arbitres qui, du consentement des deux parties en cause, conclurent, en 1135, à un arrangement par lequel la chapelle de Notre-Dame fut érigée en coadjutorerie de l'église collégiale de sainte Gudule.

Cependant les préposés de l'église de Notre-Dame de la Chapelle réclamèrent l'érection de leur chapelle en église

paroissiale. Cette demande fut soumise à l'arbitrage de Siger, archidiacre de Brabant, de Robert, abbé d'Afflighem, et de Baudouin, écolâtre de Louvain. Par sentence du mois de décembre 1210, ceux-ci attribuèrent à l'église de Notre-Dame de la Chapelle tous les droits dévolus aux paroisses.

Nous avons établi plus haut que le chœur et les transepts de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, tels qu'ils se présentent encore aujourd'hui, ne sont pas des restes de l'édifice primitif dont le duc de Lothier, Godefroid le Barbu, posa la première pierre. Ces prémices acceptées, nous aborderons une question subséquente : A quelle époque peut-on raisonnablement faire remonter leur construction? Nous n'hésitons pas à répondre que ce fut plusieurs années après l'érection de la chapelle en église paroissiale.

A part les données certaines fournies par la science archéologique pour déterminer l'âge d'un édifice, nous trouvons une première preuve de notre assertion dans l'analogie que présentent le chœur et le transept de l'église de Notre-Dame de la Chapelle avec certaines parties de l'ancienne cathédrale de Cambrai. Au point de vue de l'art, cet édifice élevé, en grande partie, comme nous le savons, par Villars de Honnecourt, entre les années 1227 et 1251, présente des types et des caractères architecturaux identiques à ceux du chœur et du transept de l'église de la Chapelle. Non-seulement nous sommes obligé de faire remonter leur construction vers la même époque, mais nous sommes tenté d'en attribuer le plan au même architecte. Ce qui distingue, en effet, le chœur et le transept de Notre-Dame de la Chapelle, c'est avant tout le mélange du plein-cintre et de l'ogive, combinés de telle façon à offrir dans leurs rapports mutuels

un ensemble de dispositions et de formes, que l'on chercherait vainement ailleurs et que l'on voit identiquement répétées dans la collégiale de Cambrai. Par exemple, les fenêtres du chœur de la Chapelle nous présentent une analogie frappante avec celles de l'ancienne église collégiale de Cambrai. Nous pourrions encore insister sur la ressemblance entre certaines autres parties architectoniques de ces deux édifices, comme, par exemple, l'arc triomphal et notamment les voûtes en ogive obtuse, subdivisées par des arcs doubleaux à moulures arrondies et annelées et à arêtes historiées, retombant sur le tailloir de colonnettes cylindriques, isolées du mur et formant triforium; mais il nous suffira de l'avoir établi par le premier exemple, pour pouvoir faire remonter la construction du chœur et du transept de Notre-Dame de la Chapelle à la même époque que celle de la cathédrale de Cambrai.

L'analogie entre ces deux églises n'a rien de surprenant. Elle s'explique naturellement par les rapports établis entre l'abbé du Saint-Sépulcre de Cambrai et la prévôté de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, relevant, comme nous l'avons vu, de son autorité. On comprend aisément que l'abbé, dans la reconstruction de l'église primitive, devenue trop restreinte par suite de l'accroissement considérable de la population, ait pu et voulu s'inspirer de l'édifice majestueux, élevé à cette époque, dans l'antique capitale du Cambraisis, à proximité du monastère dont il avait la haute direction.

Une autre preuve très-péremptoire est fournie par l'examen et la date de la construction des trois chapelles collatérales au chœur et s'ouvrant sur le transept; nous voulons

parler des chapelles de la sainte Croix, du saint Sacrement et de sainte Marie-Madeleine.

En 1250, le duc de Brabant, Henri III, fit don à l'église de Notre-Dame de la Chapelle de cinq parcelles assez notables de la vraie croix. Cette largesse devint pour le temple une source de prospérité matérielle. Les offrandes des fidèles, déposées dans le tronc devant les reliques, s'élevèrent à un taux si considérable, qu'elles provoquèrent les convoitises du prévôt Gérard de Bousies et une demande de partage. Un concordat intervenu à ce sujet entre lui et les marguilliers stipula qu'à l'avenir le tronc serait pourvu de deux clefs, et que les deux tiers des offrandes appartiendraient à la fabrique et le tiers restant au titulaire de la prévôté. Parmi les autres clauses de la convention, il y en avait une stipulant qu'en temps de disette ou de grande nécessité, le produit de la quête faite le jour de Noël et les trois jours suivants serait destiné aux pauvres et si les besoins de la fabrique le permettaient, le tout serait distribué aux indigents. Cet arrangement, approuvé par l'évêque de Cambrai au mois d'août de l'année 1250, resta en vigueur jusqu'en 1708.

La dévotion envers les précieuses reliques de la vraie croix, croissant de jour en jour, amena, en 1261, la construction d'une chapelle particulière, dont le révérend Henri de Buckeborne supporta toutes les charges. Cet édicule, élevé dans la partie méridionale du transept, fut terminé en 1271 et l'on y déposa, la même année, les saintes parcelles qui, depuis 1250, étaient restées exposées au maître-autel.

Peu de temps après l'achèvement de cet oratoire, le même Henri de Buckeborne y créa un bénéfice sous le vocable

de chapellenie de la sainte Croix. Cet exemple rencontra de nombreux imitateurs, et assura pour toujours d'une manière convenable le service de cette pieuse fondation.

Vers 1275, les tisserands et les blanchisseurs, désignés sous les dénominations de *laeckens wevers en bleickers ambachte*, contribuèrent à leur tour au développement de l'église par la construction d'une deuxième chapelle joignant le chœur à la partie septentrionale du transept. Cet édicule, élevé en l'honneur du très-saint Sacrement, fut achevé en 1280.

L'élan était donné : chacun voulait prendre part à l'agrandissement du sanctuaire abritant les précieuses reliques de la croix du Sauveur. Déjà en 1271, Élisabeth, nièce de Henri de Buckeborne, avait fondé et doté, à l'entrée du chœur, une chapellenie en l'honneur de la sainte Vierge. Il manquait encore une chapelle en l'honneur de la sainte dont on ne peut séparer le souvenir du drame sanglant du Calvaire. En 1275, pendant la construction des chapelles de la sainte Croix et du très-saint Sacrement, Amelric de Pède et Guillaume Meerte jetaient, à l'extrémité septentrionale de l'église, les fondations d'une nouvelle chapelle en l'honneur de sainte Marie-Madeleine.

La chapelle de la sainte Croix existe encore aujourd'hui dans son état primitif ; les deux autres ont été réunies en 1654 en un seul sanctuaire. On les reconnait encore dans les deux grandes arcades qui y donnaient autrefois accès. A l'exception de celle de la chapelle du très-saint Sacrement, à laquelle on a fait subir, en 1540, quelques légères mutilations, elles conservent encore tous les éléments de leur construction première. Elles nous présentent, en

Eglise de N. D. de la Chapelle, à Bruxelles (XIIIe & XIVe siecles

Lith. Simonnau & Toovey

effet, une arcade géminée, séparée par un pilier cantonné de colonnes sveltes et annelées, à chapiteaux à crochets, dont les tailloirs reçoivent les retombées de l'arc ogive mouluré de tores concentriques d'un assez fort relief. La chapelle de la sainte Croix, à droite du chœur, nous offre, à sa partie antérieure, une arcade en tout semblable à celle que nous venons de décrire. L'intérieur, éclairé par une fenêtre à plein-cintre mouluré, est remarquable par sa voûte d'arête en tiers-point, dont les nervures diagonales sont contournées, à leur raccordement avec la clef, par de larges anneaux à triple moulure.

Élevées à la même époque, ces trois chapelles présentent le même style et révèlent à l'évidence la même pensée, et nous ajouterons qu'un même artiste a dû présider à l'érection des transepts, du chœur et des chapelles adjacentes. On y distingue des caractères d'une persistance et d'une similitude frappante : fûts annelés, bases, chapiteaux, moulures, ornements, profils généraux, tout est dans la même gamme. Il est même curieux de constater que ces différentes parties constitutives se trouvent à des niveaux identiques, mesurés du sol de l'édifice. Au point de vue de l'architecture, nous découvrons toute une série de preuves qui viennent corroborer ce qui précède. Les retours d'équerres des chapelles ne nous présentent aucun indice d'une percée quelconque, pratiquée dans les parois du transept. Tout y est d'un bloc et aucune interruption de travail ne se découvre dans la disposition des matériaux. Le plan de l'artiste a, par hasard, été suivi dès le commencement jusqu'à la fin, et celui qui conçut l'ordonnance du chœur et du transept comprit aussi dans son plan celle des trois chapelles. Il résulte de l'en-

semble de ces preuves que, lorsque de Buckeborne, les tisserands et les blanchisseurs, Amelric de Pede et Guillaume Meerte faisaient construire les chapelles dont les arceaux s'ouvrent encore dans le transept de l'église, celui-ci attendait encore son couronnement. Nous ajouterons même, en terminant, que nous y découvrons un indice de date de beaucoup postérieure à la construction des trois chapelles dans les ogives trilobées des arcatures du gable vers la rue de la Prévôté.

Le xve siècle fut l'époque par excellence de l'agrandissement de nos églises de style roman. Ce fait trouve également son application directe dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle.

Le jour du vendredi-saint de l'année 1405, un effroyable incendie se déclara aux environs de la place des Wallons, ainsi appelée de temps immémorial. S'étendant jusqu'au versant de la colline dominée par le plateau de la rue aux Laines, le feu consuma en peu de temps quatorze cents maisons et quatre mille métiers de tisserands, qui faisaient la richesse de ce populeux quartier. L'église de la Chapelle ne fut pas épargnée : les charpentes prirent feu, les voûtes s'effondrèrent et, dans leur chute, entraînèrent la ruine du portail et de la nef. Au transept l'élément destructeur arrêta ses ravages.

Le chiffre de la population du quartier de la Chapelle avait probablement augmenté. Le temple paroissial dut être trop exigu à certains jours de l'année. Ce fut donc sur un plan beaucoup plus vaste que le prévôt et les marguilliers songèrent à reconstruire les parties détruites par la cruelle catastrophe de 1405. Si on ignore la date de la pose de la première

pierre du nouvel édifice, nous sommes cependant renseigné par des documents contemporains que l'on mit la main aux travaux de la nef centrale en 1421. Celle-ci fut entièrement terminée en 1434.

Les maçons n'avaient pas encore enlevé l'échafaudage de la nouvelle construction, lorsqu'un nouvel accident faillit encore une fois faire périr par le feu le temple dû à la piété de Godefroid le Barbu. La tour carrée placée à l'intersection du chœur et du transept fut foudroyée en 1433. La charpente et le toit brûlèrent, mais leur embrasement causa seulement des dégâts insignifiants.

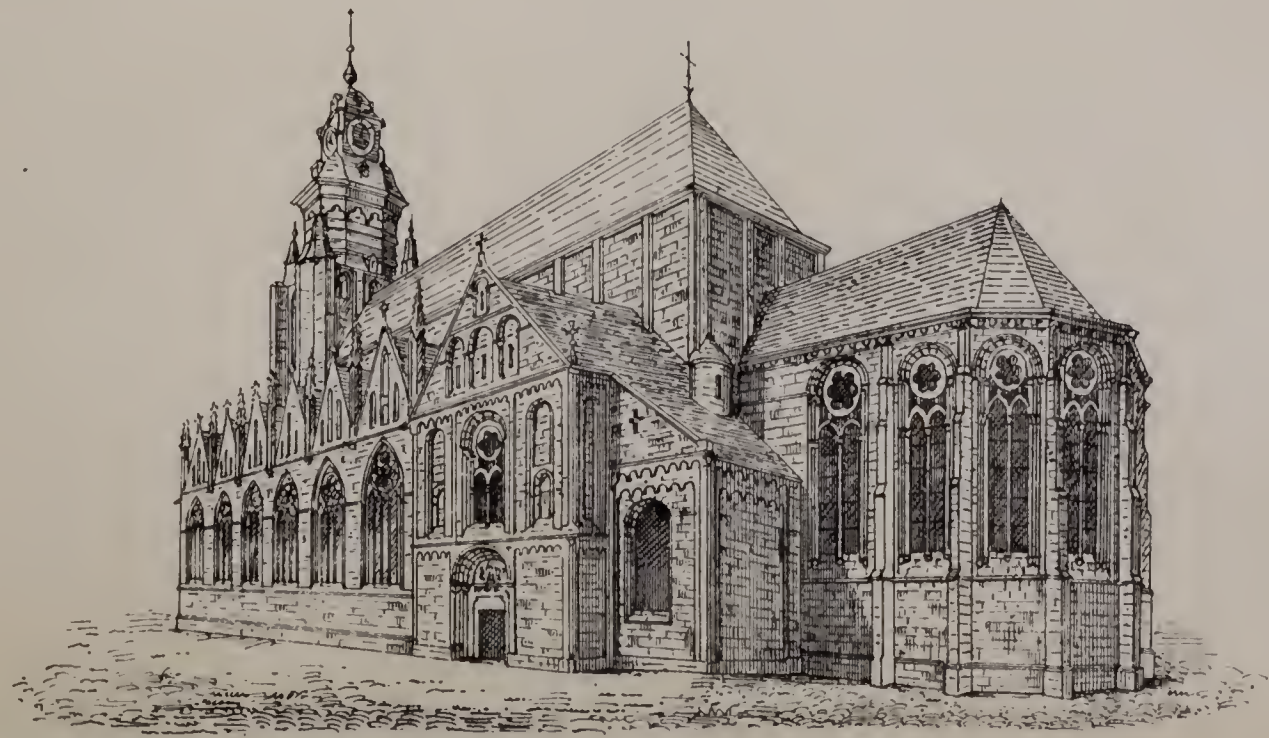
Cette tour, sur laquelle les historiens et les chroniqueurs qui s'occupèrent avant nous de l'église de la Chapelle ont brodé un grand nombre de légendes, était cantonnée d'arcs-boutants et couronnée d'un toit surbaissé à quatre versants. Elle ne présentait d'autre ornement que quelques arcades, indiquées sous la corniche dans un ancien tableau du musée de Bruxelles.

On reprit les travaux des nefs latérales en 1436; mais comme l'emplacement nécessaire à la construction de ces parties faisait défaut du côté de la prévôté, le curé et les marguilliers présentèrent une requête à Arnould de Leedige, prévôt de l'église, à l'effet d'obtenir un surcroît de terrain, pour pouvoir donner aux collatéraux les dimensions projetées. Cette demande fut favorablement accueillie, et le prévôt précité accorda quatre pieds de large sur cinquante de longueur, empris sur son jardin. Cette concession faite, on poursuivit les travaux sans entraves, mais non pas cependant sans de fréquentes interruptions, produites par cette vieille cause qu'Averoës appelait *faulte d'argent*. C'est du reste à cette même cause que nous devons, d'autre part,

la conservation de quelques bijoux de l'art roman, comme par exemple la nef et le transept de Notre-Dame de Tournai, qu'un peu plus de ressources pécuniaires auraient fait démolir. Les travaux des nefs latérales, d'abord poussés avec vigueur, comme nous l'apprend l'extrait d'un compte de 1439, publié par M. de Labordes dans ses *Etudes sur les arts*, furent terminés seulement cinquante ans plus tard.

Godefroid de Greveray, évêque suffragant de Cambrai, consacra, le 31 décembre 1475 et les 2 et 3 mars de la même année (v. s.), un certain nombre d'autels adossés pour la plupart aux piliers des nefs, suivant l'habitude de cette époque et qui dura jusqu'au XVIIIe siècle. Cette circonstance, rapportée dans plusieurs documents officiels, conservés aux archives de l'église, nous fournit indirectement la preuve qu'à cette époque déjà le vaisseau des nefs devait être couvert. Ce qui confirme notre assertion, c'est qu'en l'année 1479, l'on avait abandonné cette partie de l'église. L'on s'occupait exclusivement à cette époque à transformer la façade septentrionale du transept, en substituant à la fenêtre et à la porte cintrées et primitives deux autres baies en style ogival flamboyant. Malgré l'absence de documents indiquant d'une manière positive la date de la transformation du porche établi de l'autre côté du transept, il est à supposer qu'elle dût avoir lieu vers la même époque. Nous savons positivement que tous les travaux de construction et de restauration étaient complètement terminés le 1er mai 1483, lorsque l'évêque Godefroid de Greveray fit la dédicace solennelle du nouveau temple.

Il ne sera pas sans intérêt, croyons-nous, de relater ici que l'on utilisa aux travaux des nefs latérales de Notre-



Eglise N.-D. de la Chapelle, à Bruxelles. (XVe-XIXe siecle)

A Massaux des.

Dame de la Chapelle les pierres préalablement destinées à l'achèvement de la tour de Saint-Rombaut, à Malines. Ces pierres, extraites des bancs de sable de formation tertiaire, situés entre Elewyt et Grimbergen, furent vendues par les fabriciens de l'église métropolitaine, parce que le manque absolu de fonds avait ajourné à un temps indéterminé le couronnement de ce temple splendide.

Lorsque les fabriciens de l'église de la Chapelle achetaient les matériaux destinés à la tour de la métropole, ils espéraient sans doute se trouver dans une situation plus prospère à l'époque où ils entreprendraient eux-mêmes la construction de ce complément indispensable à toute église. Il n'en fut pas ainsi. A la fin du xve siècle, le chœur, les transepts et les nefs de Notre-Dame de la Chapelle présentaient un aspect identique à celui qu'ils nous offrent aujourd'hui ; mais la tour du porche principal n'existait pas encore et les ressources faisaient défaut. Dans ces circonstances, l'abbé du Saint-Sépulcre de Cambrai, désireux de voir enfin s'achever l'œuvre importante, commencée par ses prédécesseurs, autorisa le curé et les maîtres de la fabrique à placer, pendant six ans, dans l'église un tronc spécial, dont le produit devait être exclusivement consacré à défrayer les dépenses de ces travaux. L'évêque Henri de Bergues, de son côté, en vue de stimuler davantage la générosité des fidèles, octroya, en 1493, des indulgences à ceux qui, par leurs dons ou toute autre manière, contribueraient à cette construction. Toutes ces mesures assurèrent enfin les fonds nécessaires pour permettre d'entreprendre l'édification de la tour depuis si longtemps projetée. Les travaux, commencés le 31 août 1504, furent poussés avec vigueur. Au bout de

trois ans après, on s'occupait déjà de la charpente de la flèche à quatre versants, qui devait la couronner. On distingue parfaitement cette tour dans un tableau du XVIe siècle, exposé à la galerie historique du musée de Bruxelles.

Nous savons que la chapelle du saint Sacrement, commencée en 1275 et achevée cinq ans plus tard, fut reconstruite en 1540. Un document, conservé aux archives du royaume et publié par M. Pinchart, fait mention d'un don de dix livres alloués aux fabriciens de Notre-Dame de la Chapelle, pour l'achat du bois nécessaire à cette reconstruction. Elle fut entièrement terminée en 1542.

En cette même année, le curé et les curateurs de l'église procédèrent à l'agrandissement de l'ancienne sacristie, située derrière la chapelle du saint Sacrement, et dont la communication avec le grand chœur se trouvait ménagée par la porte récemment restaurée, du côté de l'évangile. Cette porte fut condamnée en 1654, lorsqu'on réunit en un seul chœur les deux petites chapelles du saint Sacrement et de sainte Marie-Madeleine, qui, depuis 1458, servait de dépôt au reliquaire du saint corporal miraculeux.

Avant d'être embrasée par le feu des obus de Villeroi, l'ancienne tour carrée construite en charpente, à l'intersection de la grande nef du chœur et des transepts, fut foudroyée en 1597. Elle l'avait déjà été en 1455, comme nous l'avons vu à cette date. Lors de sa reconstruction en 1602, on ne tint aucun compte de sa hauteur première, et l'on se borna d'enlever les anciennes pierres calcinées, sans y substituer de nouvelles assises. On peut encore voir de nos jours sur le tableau du musée de Bruxelles, déjà cité, que chacune des faces de cette tour était ornée de quatre arcades à

plein-cintre, percées de lucarnes en meurtrières. Ces lucarnes étaient semblables à celles que l'on voit encore au gable ou pignon du transept. Une corniche à petites arcades et à modillons, dont nous ne pouvons exactement préciser la forme, vu les dimensions du dessin du tableau, terminait le tout.

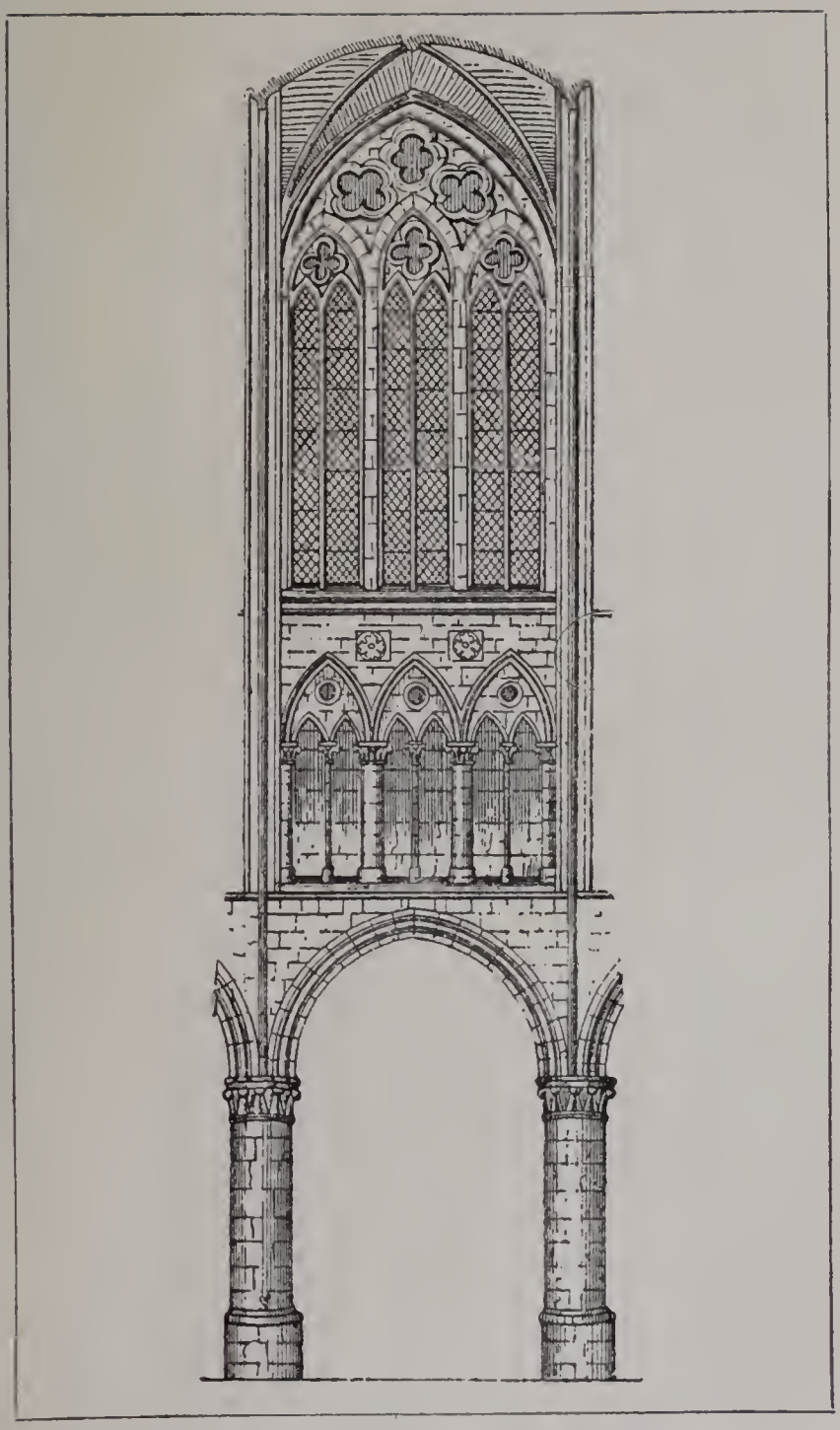
L'église de Notre-Dame de la Chapelle ne put se soustraire au goût du XVIIe siècle et subit les effets de la réaction dans les idées artistiques. A cette époque l'on établit, dans le chœur un grand maître-autel, une chaire et des stalles. On fit disparaître les derniers vestiges des verrières et l'on proscrivit sous une épaisse couche de badigeon les peintures murales qui décoraient naguère ses parois.

Au point de vue artistique, toutes ces innovations furent fatales à l'église, et donnèrent lieu aux plus déplorables mutilations. Au grand rétable italo-flamand, il fallait une perspective, il fallait de la lumière ; on supprima le jubé à l'entrée du chœur, on maçonna les trois fenêtres de l'abside et l'on enleva les meneaux de celles du côté de l'épitre, dont une fut élargie de deux pieds et les deux autres de trois. L'*armarium* à double niche géminée, pratiquée sous le triforium et destinée à abriter la monstrance, les ciboires, les calices, les vases aux saintes huiles ; le *sacrarium* ou piscine ; le *presbyterium* ou siége en pierre à l'usage du célébrant et de ses assistants, disparurent par suite de l'érection des nouvelles stalles à *hault dosseret*. Mais si, d'une part, l'on condamnait des baies, si bien adaptées à leur destination, par contre, on taillait dans les murs une gigantesque armoire à ornements d'église, qui mutila complètement le chevet du chœur, enleva les colonnes et faillit à jamais faire crouler le séculaire édifice.

Vers la même époque, les marguilliers firent boucher l'escalier établi à l'entrée du chœur et donnant tout à la fois accès au triforium, à la chambre des fabriciens et à une chaire ou ambon pourvu d'un lectrin, où se faisait la lecture des évangiles, des épitres et des offices particuliers. Cet escalier fut supprimé par un motif singulier, indiqué dans l'histoire manuscrite du prévôt Adrien Bricourt : il empêchait, dit-il, de poser jusques au bout l'ouvrage et l'ornement de la chaire. Il est donc à présumer qu'à cet ambon, de style ogival, auquel les prêtres avaient difficilement accès par un vieil escalier en pierre, on substitua un escalier en bois dans le style du temps. Comme il fallait cependant desservir par un escalier le triforium et la chambre des *æditui,* on en fit maçonner un autre dont on voit encore actuellement les traces. Cet ambon, ainsi arrangé au commencement du XVIIe siècle, disparut lors de l'éreetion de l'autel de saint Charles, récemment enlevé.

Un demi-siècle après cette suppression, on ouvrit, en 1654, sur son emplacement une porte de communication, donnant accès à la nouvelle chambre des fabriciens, construite derrière la chapelle de la sainte Croix. Cette circonstance nous explique l'état de détérioration dans lequel se trouvait cet antique *sedile*, lorsqu'on le découvrit en 1866, à l'occasion de la restauration du chœur.

Par requête du mois de mars de la même année 1654, le curé Jean Ceron et les marguilliers François Van Bemmel et François Vueghe s'adressèrent à Philippe, abbé du Saint-Sépulcre de Cambrai, à l'effet d'obtenir l'autorisation nécessaire de pouvoir abattre les chœurs du saint Sacrement et du vénérable corporal miraculeux et de les



Travée du chœur de l'église de sainte Gudule.

réunir en une seule chapelle, en y comprenant une bande de terrain du petit cimetière clôturé en 1624 et la sacristie établie derrière l'un de ces chœurs. Les raisons qu'ils firent valoir à l'appui de leur demande nous donnent une juste idée de l'importance que devait avoir, au milieu du XVIIe siècle, la paroisse de Notre-Dame de la Chapelle. Au jour de Pâques, dit la requête, huit à neuf mille personnes s'approchent de la sainte table. Les dimensions restreintes des deux chapelles du transept septentrional et le peu d'espace devant l'autel de la sainte Vierge, adossé contre le pilier gauche à l'entrée du chœur, empêchent de distribuer convenablement la sainte communion. Cette autorisation fut accordée par apostille de l'abbé Philippe, en date du 14 du même mois, et le prévôt de l'église plaça très-peu de temps après la première pierre de la nouvelle chapelle, aujourd'hui désignée sous les noms de chœur du saint Sacrement ou chœur de la sainte Vierge.

La fin du XVIIe siècle fut désastreuse pour l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Le bombardement de la ville par le maréchal de Villeroi (13 et 14 août 1695) lui occasionna des pertes considérables. La toiture et les deux flèches furent entièrement détruites sous la pluie des obus français. Par octroi du duc de Bavière, Maximilien-Emmanuel, en date du 15 juin 1697, la fabrique fut autorisée à faire un emprunt de dix-huit mille florins pour réparer ces dégâts. Comme cette somme, jointe aux ressources dont disposait l'église, était encore insuffisante à une restauration complète, les marguilliers se trouvèrent dans la dure nécessité de vendre deux remarquables toiles de Rubens, représentant l'assomption de la sainte Vierge et le martyre de saint Laurent.

Le 31 août 1704, on commença la restauration de la tour placée, au-dessus du porche principal, à l'extrémité de la nef, et l'on substitua à l'ancienne flèche incendiée le clocher campanulé et pyriforme qui la surmonte encore aujourd'hui. La tour du croisillon, rasée l'année suivante à hauteur de la toiture de la grande nef, fut confondue depuis dans une même charpente. Les grands cadrans sous le cube campanulé de la tour ne furent établis qu'en 1761.

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'ancienne sacristie, primitivement construite derrière la chapelle du saint Sacrement et communiquant avec le chœur par la remarquable baie romano-ogivale, aujourd'hui clôturée, fut transférée derrière la chapelle de la sainte Croix, en 1654, lorsqu'on réunit les deux chœurs du transept septentrional. En 1752, on agrandit considérablement cette sacristie en lui adjoignant une nouvelle salle prise sur le terrain du cimetière. Cette salle fut décorée de boiseries et de peintures remarquables. L'année suivante, on ouvrit le passage longeant le côté droit de la chapelle de la sainte Croix, sur l'emplacement du petit cimetière particulier, vulgairement désigné sous le nom de *Gethsemani*.

Dès l'année 1713, on avait entouré le cimetière vers la place de la Chapelle d'une balustrade en pierres bleues à balustres d'ordre toscan. Cette construction, assez insignifiante au point de vue de l'art, fut conservée dans le même état jusqu'en 1775, époque où le magistrat de la ville de Bruxelles fit ériger à ses frais, dans sa partie centrale, une fontaine en style Louis XVI, dont les dessins avaient été fournis par le célèbre Louis Guimard, architecte du duc Charles de Lorraine. Cette fontaine, qui a subsisté jusqu'en

1822 et dont nous possédons encore plusieurs dessins, présentait, sur un soubassement en forme de vasque, un élégant mascaron déversant l'eau ; le tout était surmonté d'un obélisque à cannelures et rudentures, accompagné à droite et à gauche d'une sorte d'attique, terminé par deux vases dans le goût de ceux que l'on voit encore aujourd'hui aux murs du palais ducal. Le cimetière, enclos par cette balustrade, conserva sa destination jusqu'à ce que l'empereur Joseph II, par son décret du 26 juin 1784, eut défendu les inhumations dans l'intérieur des villes.

Jusqu'en 1785, les fabriciens se réunissaient dans l'ancienne *camera œdituorum*, à laquelle l'escalier de l'ancienne tourelle livrait accès. Le 2 juin de cette année, à la suite d'une convention conclue entre les chapelains et les marguilliers, la fabrique se chargea de faire construire à ses frais une nouvelle salle de réunion et un *cartularium* ou dépôt des archives. Ce bâtiment, élevé contre le petit vestibule conduisant à la sacristie, fut démoli en 1822, lorsque l'on convertit l'ancien cimetière en place publique. La régence fit alors ériger à ses frais derrière le chœur une nouvelle construction, dont le rez-de-chaussée servit de magasin et le premier étage de chambre du Conseil. La ville alloua à ces travaux une somme de dix-neuf mille francs.

Sous la révolution française, notre bel édifice était destiné à être démoli, quand un paroissien zélé le racheta et lui donna une destination temporaire, qui le sauva.

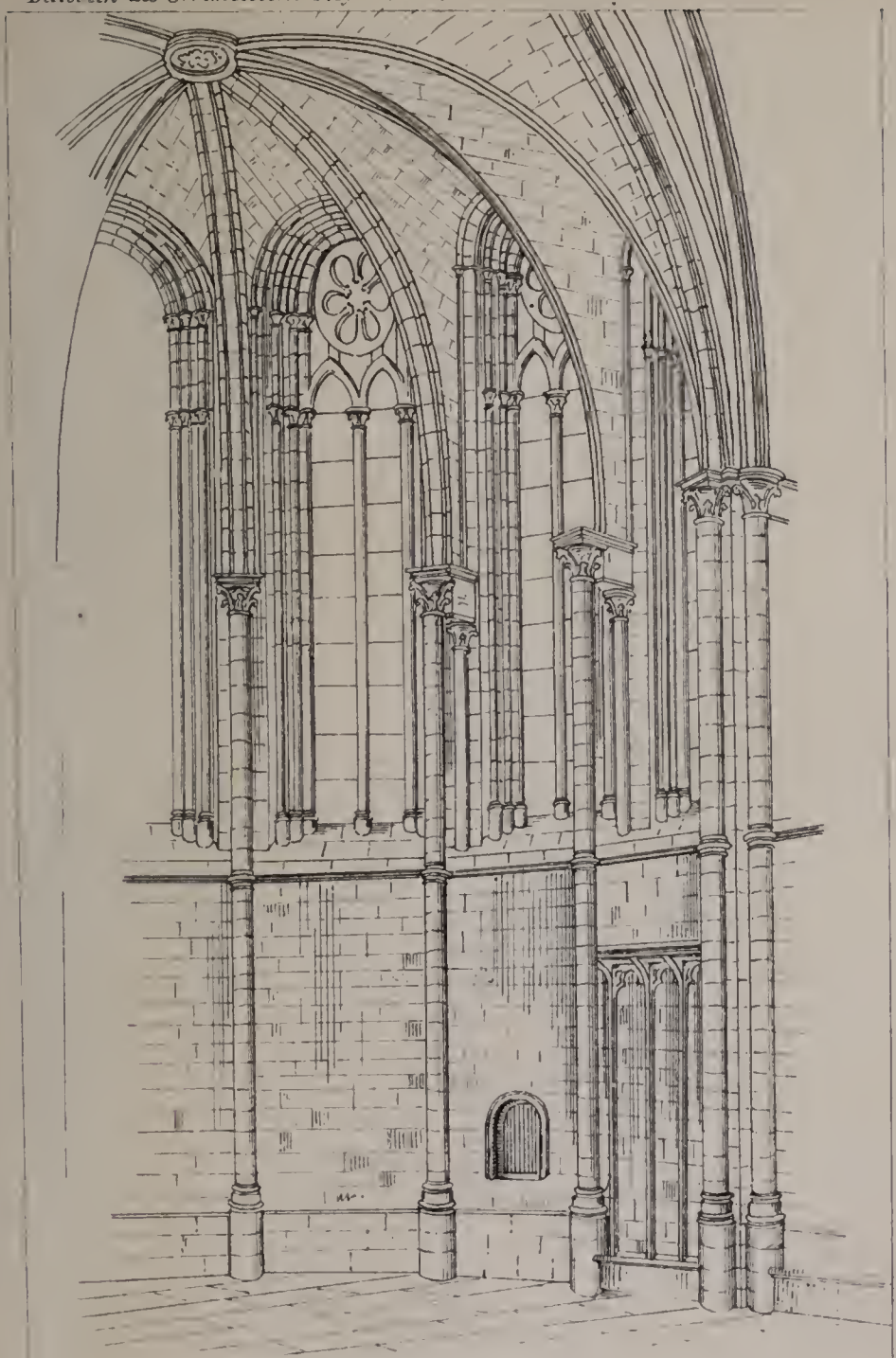
Une lettre adressée, en 1800, par le bourgmestre N. Rouppe, ci-devant commissaire du Directoire exécutif, au sieur Hallez, curé de la paroisse, atteste que la toiture du vaisseau était en si mauvais état par suite de l'enlève-

ment d'une grande partie des gouttières, que les eaux pluviales découlaient en abondance dans les nefs. A cette époque encore, les ressources nécessaires à la restauration faisaient défaut. Le 9 juillet 1794, les républicains français étaient entrés à Bruxelles et avaient imposé à la ville une contribution de cinq millions. L'église de la Chapelle fut taxée pour sa quote-part à la somme de deux mille cinq cent trente-neuf livres de France; le curé dut payer quatre mille vingt-sept livres; les chapelains dix-huit cent trente-six et le prévôt huit mille huit cent quatre-vingt-dix-huit. Ces impositions onéreuses grevèrent tellement la caisse de la fabrique et du clergé, que l'on put seulement songer en 1815 à entreprendre la restauration de l'église. Malgré les sommes considérables affectées à cette restauration, on dut se borner à fermer les fenêtres, pour la plupart fortement endommagées, au moyen d'un simple châssis de bois. Les vitraux disparurent faute de moyens pour les restaurer ou compléter dans leurs parties détruites.

En 1831, on renouvela les escaliers en pierres bleues du portail principal. Ce travail coûta la modique somme de dix-huit cent soixante-cinq francs. A la fin du mois de décembre 1833, on plaça sur les deux terre-pleins en avant corps les candélabres en fonte de fer que l'on y voit encore aujourd'hui.

A l'intérieur de l'église, la première chapelle servait de dépôt depuis 1774. Elle fut rendue au culte en 1842, époque où l'on construisit les vastes magasins du côté de la rue de la Prévôté.

En 1851, l'administration communale de Bruxelles commença les travaux de la restauration générale de l'église. Ils



Vue intérieure de l'Abside

Eglise de N. D de la Chapelle, à Bruxelles.

A. Maisaux. del.

Lith. Simonau & Toovey.

furent poursuivis avec intelligence et, en 1860, le mur extérieur de la basse-nef, avec ses gables et ses clochetons, le porche et toute la façade du transept vers la place de la Chapelle étaient restaurés. En 1866, on entreprit la restauration du chœur, sous la direction de M. Jamaer, architecte de la ville, qui s'y employa avec tout le zèle et le talent désirables. Ces travaux étaient achevés en 1869, époque où l'on aborda l'ameublement, les vitraux et les peintures murales. L'inauguration solennelle du chœur eut lieu le 8 décembre 1871.

Il nous reste maintenant à décrire successivement les différentes parties de l'église de Notre-Dame de la Chapelle: chœur, chapelles, transept, nefs et collatéraux. Le chœur, terminé en abside pentagone, présente dans son ensemble neuf percées de fenêtres et deux baies aveugles, dont l'une nous offre un méplat et l'autre une arrière-voussure en arc de cercle, supportant un linteau et encadrant une porte donnant à la fois accès au triforium et à la tourelle de la tour carrée, qui, comme nous l'avons vu, existait avant le bombardement de Bruxelles à l'intersection du chœur et du transept.

Gêné par l'espace à cause de la conservation du petit édicule appartenant à la construction primitive, l'auteur du plan du chœur et des transepts dut étrangler et déformer sa seconde fenêtre pour faire le tracé octogone sur la perpendiculaire donnée.

Toutes les fenêtres du chœur sont à plein-cintres, dont les archivoltes, formées de plusieurs tores concentriques, reposent sur de minces colonnettes à chapiteaux à crochets, tantôt simples et tantôt superposées. Ces baies cintrées inscrivent

chacune deux arcades géminées, terminées en ogives obtuses, dont les impostes s'appuient sur le tailloir des chapiteaux d'une colonnette médiane et de deux colonnettes engagées. Ces arcades sont surmontées à leur tour d'un oculus ou rose à six contre-lobes cintrés et formés d'un seul tore.

L'arc triomphal, servant d'étalon à la voûte, est en ogive obtuse ou romane. Des moulures, d'une forme assez simple, retombent sur des tailloirs, dont la face plate est découpée en dents de scie à droite et de petites rosettes à gauche. La voûte est subdivisée par des arêtes et des arcs doubleaux à moulures arrondies. Les arcs diagonaux, dont les points de raccordement nous offrent un *Agnus Dei* et un ange aux ailes déployées, se réunissent sur le tailloir de gracieuses colonnettes cylindriques, placées à un mètre environ des murs et formant avant-corps et triforium. Un des deux arcs doubleaux s'appuie de chaque côté sur de triples colonnettes en faisceau; les retombées de l'autre reposent sur des piliers carrés, engagés et cruciformes, dont les angles sont également occupés par des colonnettes isolées.

Le lambris intérieur au-dessous de la corniche du triforium nous montre de chaque côté une large surface lisse, découpée à droite par une armoire géminée, taillée dans l'épaisseur du mur et servant à abriter certains livres liturgiques et les vases sacrés. La travée suivante nous offre un exemple unique dans notre pays d'un *presbyterium* ou siége des officiants. Jadis condamné pour la porte donnant accès à la sacristie, il a été heureusement rétabli lors de la restauration du chœur. La seconde partie de cette travée est occupée par une crédence très-intéressante au point de vue liturgique,

mais sans mérite artistique. Sous la deuxième fenêtre du côté de l'Évangile, se voit une porte aujourd'hui condamnée et donnant primitivement accès à la sacristie, établie derrière le petit chœur du saint Sacrement. Cette porte nous présente un plein-cintre dont l'archivolte, composée de tores concentriques et de cavets profondément fouillés, inscrit un tympan trilobé et retombe de chaque côté sur le tailloir de pieds-droits, dont les angles sont occupés par des colonnes à chapiteaux formés de crochets épanouis.

Nous ne pouvons terminer la description de l'intérieur du chœur de la Chapelle sans signaler encore les intéressants culs-de-lampe qui reçoivent les retombées des colonnettes du triforium, à la hauteur de la corniche. Ces culs-de-lampe, présentant des figures grimaçantes et grotesques, sont d'autant plus remarquables que nous connaissons très-peu d'exemples dans notre pays de l'emploi de figures humaines pour ce genre d'ornementation architecturale.

Au milieu du chœur se trouvait autrefois le caveau des prévôts et des religieux de l'abbaye du saint Sépulcre. Le marbre qui en fermait l'entrée ayant été rompu, le prévôt Jacobs le fit remplacer, en 1516, par une pierre représentant en relief la Résurrection de Notre-Seigneur et les figures symboliques des quatre évangélistes. Cette dalle tumulaire disparut à son tour, en 1789, lors du placement du nouveau pavement de marbre blanc et noir, provenant de la Caisse de religion. De nos jours, on lui a substitué un pavement de carreaux émaillés.

A l'extérieur, le chœur de l'église de Notre-Dame de la Chapelle présente, outre une pierre tombale très-curieuse, des caractères typiques et originaux, que l'on chercherait

vainement ailleurs. Les fenêtres nous offrent les mêmes particularités qu'à l'intérieur et contrastent d'une manière frappante, par le luxe et l'élégance de leur ornementation, avec la sombre simplicité du petit édicule qui l'accompagne. La corniche de couronnement, avec ses gargouilles, ses figures grimaçantes, ses rinceaux romans et ses faisceaux de feuilles, est d'une variété, d'une richesse et d'un fini que l'on ne s'attendrait guère à rencontrer dans un édifice d'une importance aussi secondaire. Toutes les facultés ornementatives du maître ès-pierres semblent s'être concentrées sur cette partie architecturale de son œuvre.

Vers la place de la Chapelle, se voit une des façades du transept. La partie triangulaire du fronton de cette façade présente deux rangées d'arcades simulées posées une et trois, et séparées par un cordon. La partie supérieure et les revers d'eau du gable sont occupés par des croix légèrement ancrées, rétablies depuis peu. De petites meurtrières se remarquent au milieu de chacune de ces arcades, complètement romanes, particularité qui les distingue des arcatures du pignon de la façade vers la rue de la Prévôté, où nous découvrons les trilobes déjà signalés précédemment.

A la fin du xve siècle, on perça deux fenêtres ogivales dans la partie centrale de ces façades, en lieu et place des petites fenêtres romanes que l'on y voyait primitivement. La façade du transept septentrional n'a subi depuis cette époque aucune restauration et conserve encore aujourd'hui sa fenêtre et son porche en ogive. Il n'en est pas de même de celle vers la place de la Chapelle, où l'on a rétabli, il n'y a pas bien longtemps, une fenêtre romano-ogivale, dont les éléments ont été empruntés à celles du chœur, et un

porche du même style, imité de la porte de l'antique sacristie. Nous n'approuvons pas cependant le type et le caractère du bas-relief qui surmonte ce porche.

Au point d'intersection du chœur et du transept, s'élève encore de nos jours une tour carrée, n'ayant pour toute ornementation que des piliers boutants. Cette tour fut rasée, comme nous l'avons dit, en 1708, à la suite du bombardement qui détruisit la flèche et calcina ses pierres. Elle a cependant été reproduite dans une gravure de Santfort, au frontispice des *Brusselsche eertriomphen*, de Stroobant, et sur un remarquable tableau représentant Bruxelles, vu du côté de Scheut, acquis il y a quelques années par le Gouvernement pour le musée de Bruxelles. La gravure qui accompagne notre article est la reproduction d'un dessin conservé au cabinet des estampes et représentant l'église de Notre-Dame de la Chapelle au XVIIe siècle.

Avant que l'on ne construisit les collatéraux, le transept se trouvait éclairé vers l'ouest de deux baies allongées, annelées à la partie médiane et terminées par des demi-cintres. Il est difficile d'apercevoir aujourd'hui ces fenêtres à cause des tableaux de grande dimension, qui les cachent presque entièrement.

Les voûtes du transept suivent généralement les dimensions respectives des cinq dispositions qui partagent cette partie de l'église. La grande voûte centrale est d'abord accompagnée à droite d'une petite voûte allongée, enfermant la petite chapelle où l'on conservait encore naguère, dans un magnifique tabernacle polychromé, véritable joyau d'architecture, les reliques de la sainte Croix. A côté de cette petite voûte, toujours à droite, s'en trouve une autre de plus

grande dimension et correspondant à l'arc donnant accès à la chapelle actuelle de la sainte Croix. A gauche de la grande voûte centrale se remarquent deux sections, de valeur inégale, encadrant les arcs à l'entrée des chapelles du saint Sacrement et de sainte Marie-Madeleine. Ces différences de voûtes viennent corroborer surabondamment les assertions que nous avons précédemment formulées, à propos de l'érection simultanée du transept et de ses trois chapelles. Les clefs des voûtes des nervures sont historiées d'une figure et de feuillages, que les nombreuses couches de badigeon rendent de nos jours trop frustes pour pouvoir être décrites. Nous parlerons en leur lieu des deux portails de bois de chêne, en style Louis XVI, qui servent de tambour aux extrémités du transept.

En résumé, cette partie de l'église, avec son vieil édicule, présente un des plus anciens spécimens de l'art monumental bruxellois.

Dans le transept, que nous venons de décrire, s'ouvrait primitivement trois grandes chapelles : l'antique et vénérable sanctuaire de la sainte Croix, dont la construction remonte à 1261, et les deux autres chapelles respectivement dédiées au saint Sacrement et à sainte Marie-Madeleine, construites quelques années plus tard.

La chapelle de la sainte Croix, d'une grande simplicité, nous présente une voûte à tiers-point obtu, annelée à sa partie supérieure et retombant, aux angles, sur quatre chapiteaux à crochets épanouis, d'un galbe superbe. Une seule baie à plein-cintre sans meneaux, appartenant à la construction primitive et dont nous avons fait ressortir le type archaïque indiscutable, éclaire ce sanctuaire et présente

aujourd'hui l'image vénérée du duc Godefroid le Barbu, qui fut à la fois le fondateur et le bienfaiteur de la primitive église de Notre-Dame de la Chapelle. Cet oratoire de la sainte Croix a été peint par Van Eycken en 1844.

Au-dessus de la charmante petite chapelle, que l'on a eu grand tort de ne pas démasquer lors des récents travaux de l'église, se voit encore aujourd'hui une petite cellule singulière, prenant jour d'une façon peu recherchée dans l'axe formé par l'intersection du chœur et de l'ancien édicule qui l'enferme. On y parvient par l'escalier de l'antique tourelle, donnant également accès au triforium du chœur et cantonnant, comme nous l'avons dit, la tour centrale de l'église, reconstruite au XIIIe siècle. Qu'on l'appelle *camera œdituorum*, chambre des marglisseurs, ou *cartularium*, dépôt d'archives, toutes les conjectures peuvent facilement trouver place; mais l'opinion de ceux qui voudraient en faire une loge de recluse ou de pénitente ne saurait être adoptée à cause des dégagements qui eussent facilité à la recluse des relations extérieures, strictement prohibées dans ces sortes de retraites volontaires. La tourelle, dont nous venons de parler, présente à l'intérieur de la cellule des arcatures simulées et montre que cette construction devait être jadis dégagée dans le plan de l'église, alors que la toiture du transept primitif n'avait pas encore été raccordée avec celle du transept que nous voyons aujourd'hui.

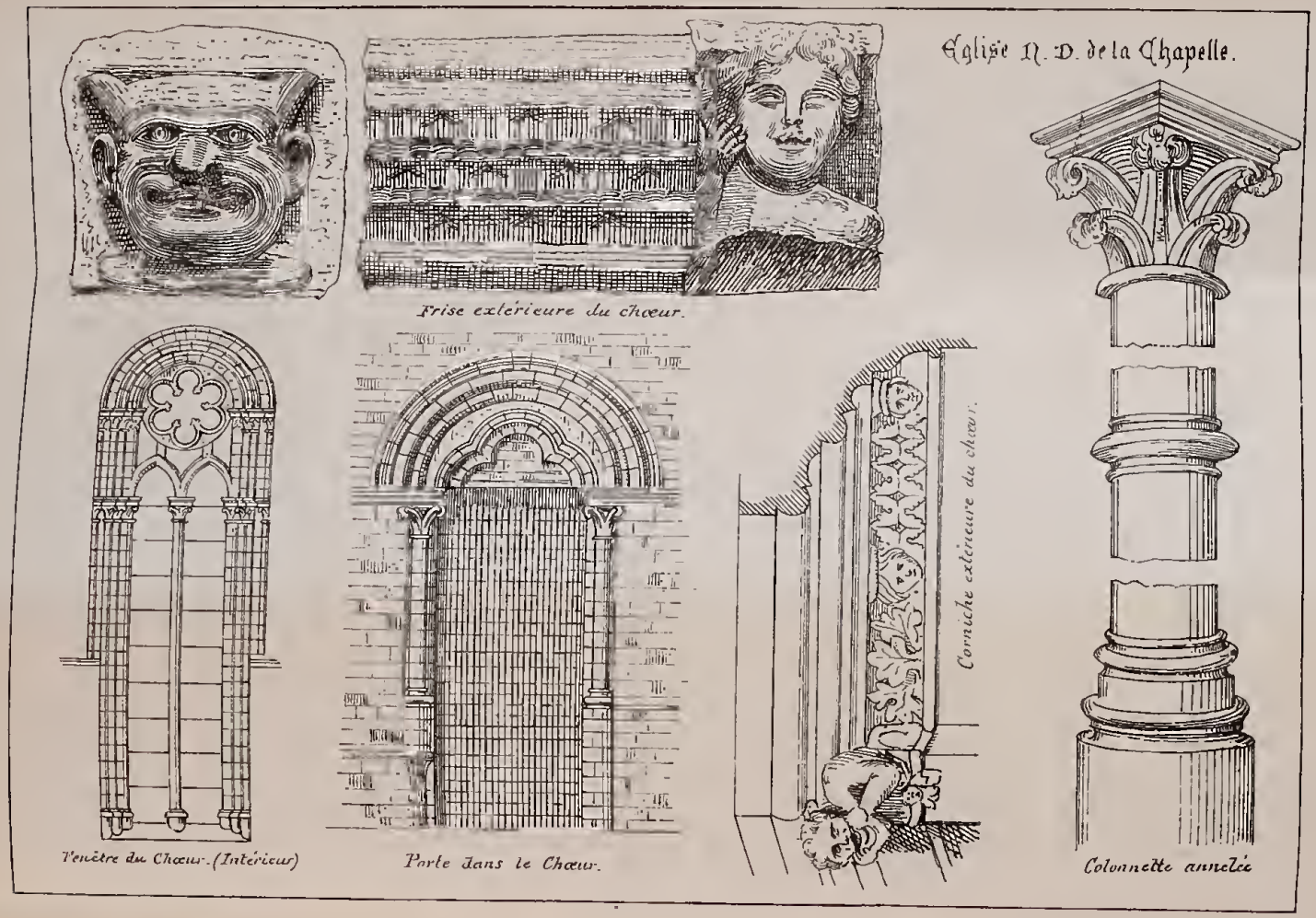
Comme construction, la chapelle actuelle de la sainte Vierge rappelle l'intérieur du chœur, également dédié à la Mère de Dieu, dans l'église de sainte Gudule. Les arcs doubleaux sont historiés de compartiments ou caissons en style Rubens. Leurs abouts reposent sur des consoles en cartels,

du même style et de la même époque que les boiseries et le banc de communion, que l'on voit à la partie inférieure. Les fenêtres n'ont point de meneaux et offrent simplement une battée avec tableau, ébrasement et feuillures, renfermant un lourd châssis de fer, à vitraux plombés. Les fenêtres du chevet, à cause du grand autel en style rubénien qui les masque, ont été complètement murées.

Le grand vaisseau de l'église présente une particularité curieuse. La dernière arcade est d'une dimension beaucoup moindre que les autres et sert en quelque sorte de construction d'attente.

Les proportions du vaisseau sont fort belles. De chaque côté règnent sept arcades en tiers-point tertiaire, aux moulures nettement et sobrement profilées. Les colonnes sont d'une proportion remarquable ; leurs bases sont octogonales ; leurs chapiteaux ornés de choux frisés d'un puissant relief. De légers faisceaux de colonnettes partent du tailloir des chapiteaux et vont aboutir aux clefs de voûte, historiées fort délicatement. Entre ces colonnettes et sous les fenêtres supérieures règne un triforium à galerie flamboyante. Ce triforium est d'un bon dessin et très-sobre comme détails. Le lacis des fenêtres, généralement flamboyant, présente beaucoup de netteté et une grande variété dans le tracé des meneaux. Les moulures des arcs formerets, doubleaux et diagonaux sont d'un beau galbe.

La différence choquante de hauteur entre le vaisseau de la nef et le chœur principal a occupé, de tous temps, les fabriciens de l'église. Au XVIIe siècle, on y avait suspendu un Christ colossal ; au XVIIIe, on voulut faire peindre à fresque par Sevin, sur ce grand panneau vide, le jugement der-


Eglise N. D. de la Chapelle.
Frise extérieure du chœur.
Corniche extérieure du chœur.
Fenêtre du Chœur. (Intérieur)
Porte dans le Chœur.
Colonnette annelée

du mèn
le banc
fenêtres
battée a
lourd c
chevet,
masque

Le gı
curieus
moindr
tion d'a

Les p
côté règ
lures n
d'une pı
leurs ch
De légeı
chapitea
délicateı
supérieu
triforiun
Le lacis
beaucou
meneau
diagonat

La di
la nef et
ciens de
Christ c
par Sevi

nier, rappelant la célèbre fresque de la Sixtine. Au mois d'avril de l'année 1794, on y plaça un bas-relief représentant la sainte Trinité couronnant la sainte Vierge, que l'on y voit encore aujourd'hui. J.-P.-J. Antoine, qui modela cette œuvre, reçut une somme de quatre cent et vingt florins de Brabant. Le 17 juin 1790, le duc de Bavière avait déjà alloué pour compléter la dépense un subside de trois cent et quinze florins. En 1843, le curé Willaert, trouvant ce bas-relief trop disgracieux et désirant cependant obvier au mauvais effet qu'aurait présenté un panneau denudé, commanda à Jean Van Eycken le carton d'une fresque, qui ne fut pas exécutée à cause de la mort prématurée de l'artiste.

Le portail de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, si l'on veut en juger d'après les intentions primitives de l'architecte, devait être noble, svelte et élancé. Une tour en donjon en occupait la partie centrale; large de proportion, elle était cantonnée de contre-forts disposés en retour d'équerre. Le porche d'entrée, d'une voussure médiocre et présentant un tympan divisé en cinq lobes, avec arcatures à moulures prismatiques et partie supérieure flamboyante, devait arbriter jadis trois statues et deux anges aux ailes déployées, occupant les écoinçons.

La porte massive, en cœur de chêne, rendue plus résistante par des bandes de fer, hérissées de clous prismatiques, est de l'époque même de la construction. La serrure, avec entrée circulaire à compartiments flamboyants, mériterait d'être restaurée.

A droite de la porte principale se trouve l'entrée de la tour en colimaçons, donnant accès à la masse du donjon et ne s'arrêtant qu'aux assises de la charpente. La porte carrée

de cette tourelle est pourvue d'une moulure ogivale d'un bel effet, portant des moulures concentriques, qui s'arrêtent en retour d'équerre à la naissance des pieds-droits.

Au-dessus du porche, dont le culot terminal est ruiné, s'ouvrait, au XVe siècle, une fenêtre colossale, murée aux VIIIe, et digne d'une mention particulière. Cette baie présente, dans son ensemble, un pilier central, d'où s'épanouit en forme fourchue un grand faisceau de moulures particulières aux constructions flamandes de la seconde moitié du XVe siècle.

Cette belle fenêtre est surmontée d'arcatures géminées, dont le pied-droit central repose sur un culot historié de chardons, finement refouillés. Ces arcatures géminées encadraient deux grandes fenêtres en tiers-point ogival, dont la partie supérieure, pourvue d'abat-son avant le XVIIe siècle, avait dû renfermer la sonnerie à l'époque antérieure au bombardement, lorsqu'une simple toiture amortie en flèche terminait le clocher de l'église.

Les parties latérales sont assez simples et assez irrégulières. Deux arcs-boutants délimitant à droite et à gauche une partie plate et une fenêtre ogivale, établie hors de l'axe des bas-côtés, étaient jadis surmontés d'une galerie dont les meneaux flamboyants peuvent se voir encore aujourd'hui à la partie fausse, qui venait s'encastrer dans l'arc-boutant.

Dans l'économie du plan de l'église, l'on n'a pas tenu compte des modifications apportées par la largeur des bas-cotés de la nef; ainsi, dans la façade, qui devait primitivement comporter non des chapelles, mais des simples collatéraux, on arriva, au moment de jeter les fondations de la tour, à changer le plan primitif et à organiser de véritables chapelles.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle présente une anomalie unique : c'est l'absence de contre-forts destinés à soutenir l'immense nef. Les pinacles, ou clochetons des gables, au lieu d'aller en encorbellement vers la terre, se terminent par une simple moulure à hauteur de la corniche; nous y trouvons la preuve que l'architecte primitif, quand il a pu aller au delà de sa délimitation des nefs collatérales et du porche placé en tête de l'église, n'a plus cru devoir recourir ni aux arcs-boutants, ni aux contre-forts, pour soutenir l'ensemble de son œuvre. Il existe très-peu d'églises de la largeur de Notre-Dame de la Chapelle, n'ayant pas de contre-forts aux étages inférieurs et des arcs-boutants au niveau de la nef principale.

Nous devons signaler à l'attention de nos lecteurs les beaux gables du côté de la place de la Chapelle. L'ensemble de leur ordonnance est composé de trois arcades juxtaposées suivant le rampant du gable et dont celle du milieu, à plein-cintre, a reçu, à cause de sa surélévation, une sorte de stylobate composé de deux arcatures géminées et trilobées, aboutissant à une même moulure et rachetant la différence de hauteur. Nous ne pouvons assez insister sur la façon tout artistique et sur le goût délicat des différentes parties de cette œuvre. Les crochelles sont bien profilées; les bouquets de couronnement d'une désinvolture charmante; les pinacles sont également d'un bon galbe, et l'élévation pyramidale qu'ils présentent est bien conçue au point de vue de la perspective, que leur attribue la forte hauteur de la corniche.

L'église eut surtout à souffrir en 1695 du côté septentrional. Tout est encore à refaire à cette partie latérale, que

nous croirions abandonnée, si la sollicitude du Gouvernement et de la ville ne nous avait pas fourni des preuves certaines du soin paternel avec lequel on se livre à la restauration de ce remarquable édifice.

Nous ne pouvons ne pas exprimer ici un vœu que nous voudrions voir réaliser. C'est que l'on dégage définitivement la partie de l'église, encore enclavée dans les anciens magasins. De ce côté, qui, comme nous venons de le dire, a eu tout à souffrir du bombardement, gables, clochetons, gargouilles, crochets, fleurons terminaux, tout a disparu, et une ruine affreuse, que le manque de dégagement peut seul ne pas faire apercevoir, signale l'église vers la partie qui sera bientôt le boulevard central.

L'on connaît l'ancienne tour; l'on sait ce que le XVIIIe siècle lui a substitué; mais, quand la restauration de l'église sera complète, nous nous permettrons d'appeler l'attention des autorités compétentes sur le moyen de lui rendre son aspect primitif. Sans passer par les fourches caudines des tâtonnements intermédiaires, il est possible, à l'heure qu'il est et depuis que la science archéologique a fait des progrès sérieux, de reconstituer un ancien monument, de la même façon que le célèbre Cuvier reconstituait un squelette préhistorique. Qu'il nous suffise d'avoir indiqué le moyen; nous attendrons du temps et des circonstances les occasions de produire des notions certaines sur ce que nous osons appeler, à l'heure où nous écrivons, des aperçus succints.

I.

TABLEAUX.

Depuis les travaux de lord Macaulay, calviniste convaincu, auquel nous rendons justice pour l'impartialité qu'il a mise à déplorer les excès de ses coreligionnaires, on ne taxera plus personne d'ultramontanisme, s'il revendique au nom de l'art les grandes pertes que les calvinistes et, en particulier, les gueux des Pays-Bas firent subir aux œuvres enfantées par le génie de nos artistes. Vassari, qui était un éclectique, disait, de son temps, que détruire un tableau, c'était arracher une page à l'histoire de l'art. Les gueux en détruisirent par centaines, et il nous semble tout naturel de déplorer cette aberration d'esprit, au nom des jouissances intellectuelles de l'humanité, abstraction faite de toute croyance et de tout esprit de parti. Cela dit, nous aborderons une des plus navrantes périodes de notre histoire et nous montrerons ce que l'église de Notre-Dame de la Chapelle a dû payer, comme dette, à ce deuil national.

Pendant deux ans, de 1577 à 1579, la peste fit de grands ravages dans la ville de Bruxelles. Malgré cette calamité, les hérétiques, en vertu d'un décret du prince d'Orange, s'emparèrent de plusieurs de nos églises pour y donner publiquement leurs prêches. A peine s'y furent-ils installés, qu'ils y détruisirent les autels, enlevèrent les tableaux, les sculptures, les objets d'orfévrerie, de dinanderie et les autres œuvres d'art, brisèrent les vitraux et confisquèrent les biens et les revenus.

Pendant que les partisans de la réforme exerçaient ces actes de spoliation et de vandalisme dans les églises de

sainte Gudule et de saint Nicolas, dans les couvents des Récollets et de sainte Élisabeth, sur le mont Sion, ainsi que dans plusieurs autres temples et monastères, les marguilliers de l'église de Notre-Dame de la Chapelle prenaient des mesures pour garantir le temple confié à leurs soins d'une semblable dévastation. Nous savons par les comptes de la fabrique de 1578 à 1579 que, s'étant réunis à cet effet avec quelques paroissiens zélés, ils chargèrent le chevalier du guet, De Moor, de la défense de l'antique et vénérable sanctuaire et lui octroyèrent cent florins du Rhin, somme considérable à cette époque où l'argent monnayé était encore d'une rareté très-grande. Nonobstant cette mesure, comme les calvinistes menaçaient constamment de s'en emparer, le curé, les fabriciens et les maîtres des pauvres se réunirent de nouveau, le 24 juin 1579, chez le prévôt titulaire et nommèrent une commission composée de Jean Vanderlinden, Jean Jacobs et Pierre Jonckboewens. Celle-ci fut chargée de se rendre à Anvers et d'y présenter au prince d'Orange et au gouverneur, Marnix de Sainte-Aldegonde, une requête tendante à conserver aux paroissiens de la Chapelle la jouissance exclusive de leur église. Malgré les sollicitations pressantes des trois délégués, Marnix leur enjoignit de livrer sans retard leur temple aux calvinistes. Dans ces circonstances, on se hâta d'enlever les statues de la sainte Trinité, du Sauveur, de la sainte Vierge et des apôtres et de les transporter à la prévôté; on démonta l'autel du saint Sacrement et quelques autres, que l'on réfugia dans la maison de Guillaume Madoets; les insignes reliques de la sainte Croix et les ornements ecclésiastiques furent confiés à la demoiselle Anne Stevens, habitant pour lors la *haulte rue*,

près de la maison à l'enseigne de *la Clef*. Cette pieuse fille remit plus tard ce précieux dépôt au révérend Pierre Vander Maelen, curé de la paroisse de Caudenberg, qui, pendant les troubles, avait trouvé un asile chez un bourgeois du nom de Roland Vander Beken. Les fonts baptismaux furent transportés à l'église de Notre-Dame, au Sablon, où le clergé de la paroisse de la Chapelle officia depuis le 4 octobre 1579 jusqu'au 1er mai 1581, époque à laquelle l'exercice du culte catholique fut interdit à Bruxelles.

Au mois de novembre 1579, les calvinistes, ayant pris possession de l'église de la Chapelle, y détruisirent toutes les chapellenies encore existantes et les registres baptismaux, l'unique état civil que possédaient nos ancêtres. Les titres de propriété et indistinctement toutes les archives subirent le même sort. Cependant, de toutes les ruines accumulées dans l'église, celle qui souleva le plus de regrets parmi les paroissiens fut la destruction du beau maître-autel en style ogival, commencé en 1456, sous l'administration du curé Jean Desmet, et terminé seulement trente-cinq ans plus tard, sous celle de Guillaume Maerschalk, son successeur. Cette perte fut d'autant plus sensible, qu'à la rentrée du clergé, en 1585, jusqu'en l'année 1618, on fut obligé de se servir d'un retable provisoire et sans valeur, emprunté à une autre église.

Les déprédations des calvinistes ne s'arrêtèrent pas là : tous les objets précieux de l'église devinrent successivement la proie de leurs rapines. En la même année 1579, par ordre du Taciturne et des Etats-Généraux, toutes les argenteries, parmi lesquelles se trouvait l'antique ostensoir renfermant le saint corporal miraculeux du poids énorme de huit marcs cinq onces, durent être livrées ès-mains du

conseiller C. Boone, qui envoya ce trésor, avec une foule d'autres, vers les provinces septentrionales.

Les finances de l'église subirent également des atteintes regrettables. En vertu d'une résolution prise, le 15 novembre 1580, par Olivier Vanden Tympel et les membres composant son conseil de guerre, les revenus des chapelains furent affectés à l'entretien des ministres protestants et les biens de la confrérie de la Sainte-Trinité furent dévolus aux titulaires de la Table du Saint-Esprit, qui étaient hérétiques comme tous ceux qui, à cette triste époque, occupaient un emploi public.

Le décret du 1er mai 1581, par lequel l'amman et le bourgmestre de Bruxelles défendirent l'exercice du culte catholique, enjoignit également d'enlever les tableaux, les images sculptées et les ornements des églises et de les vendre à l'encan à la Maison du Roi. Les paroissiens de la Chapelle rachetèrent les saintes dépouilles de leur sanctuaire et les remirent aux fabriciens le 15 avril 1585.

Le 5 août de la même année, le notaire Leflamerg dressa l'inventaire de 371 titres et documents divers appartenant aux archives de l'église. Guillaume Madoets, en sa qualité de marguillier, fut ensuite sommé de remettre ces pièces au magistrat calviniste, qui les fit brûler publiquement sur la Grand'Place.

Le 19 mars 1585, le gouverneur Olivier Vanden Tympel et ses acolytes, craignant les rigueurs d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et gouverneur général des Pays-Bas, au nom de Philippe II, sortirent de la ville. L'archevêque Jean Hanchin, ci-devant pléban de la collégiale de sainte Gudule, y fit son entrée quatre jours après et y reconcilia successi-

vement les églises profanées. Celle de Notre-Dame de la Chapelle, se trouvant trop délabrée pour pouvoir être rendue au culte, ne fut reconciliée que le 5 avril suivant.

Nous venons de parler des pertes nombreuses et regrettables occasionnées au trésor artistique du sanctuaire vénéré de Notre-Dame de la Chapelle par le fanatisme des iconoclastes; abordons maintenant l'examen des épaves échappées à ce déplorable cataclysme et des œuvres d'art dont la générosité des fidèles, toujours féconde quand il s'agit de la maison de Dieu, se plut à l'enrichir depuis cette époque néfaste.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle, à Bruxelles, par le nombre et le mérite de ses œuvres d'art, mérite assurément l'une des premières places parmi les édifices religieux de la ville, et l'étude des richesses artistiques qu'elle abrite encore de nos jours présente pour l'archéologue un très-grand intérêt. Depuis son origine, ce sanctuaire vénéré n'a jamais cessé d'être l'objet d'une prédilection particulière de la part des fidèles et leur piété, toujours féconde, quand il s'agit de la maison de Dieu, s'est appliquée d'une manière exceptionnelle à l'orner et à l'enrichir. A en juger d'après les livres de comptes et les autres documents de ses archives encore existants, l'église de la Chapelle devait, avant la fin du XVIe siècle, présenter intérieurement l'aspect d'un riche musée, où s'étalait un nombre considérable de merveilles de tous genres, enfantées par le génie de plusieurs générations d'artistes distingués. Malheureusement, les vicissitudes des temps et le vandalisme destructeur de certains hommes ont arraché à son histoire artistique plus d'une page glorieuse. Hâtons-nous cependant d'ajouter que, si d'une part

les objets d'orfèvrerie, les dinanderies et les finances de l'église subirent pendant les années 1579 et 1580 des atteintes regrettables, les paroissiens, d'autre part, rachetèrent l'année suivante, les tableaux, les sculptures et les vêtements liturgiques exposés en vente à la Maison du Roi, par ordre de l'amman et du magistrat de Bruxelles. Ces précieuses dépouilles, restituées aux fabriciens après la capitulation de la ville, en 1585, furent ainsi conservées à l'église, où elles reprirent la place qu'elles avaient antérieurement occupée.

L'étude de ces richesses et de celles dont le sanctuaire de la Chapelle fut doté depuis cette époque néfaste, nous fournit des données précieuses au point de vue de l'histoire de l'art dans notre antique cité brabançonne. Il est à remarquer, en effet, que les généreux ordonnateurs, désireux de léguer à la maison de Dieu une œuvre d'art, témoignage des sentiments qui les animaient, choisissaient le plus souvent pour la réalisation de leur pieux dessein des artistes qu'ils avaient sous la main et avec lesquels ils se trouvaient particulièrement en relation. Cette remarque trouve surtout son application dans la série d'œuvres d'art formant le trésor de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Si l'on en excepte, en effet, quelques toiles de Rubens et de certains peintres de son école et quelques productions sculpturales en très-petit nombre, nous trouvons que toutes les richesses artistiques de ce sanctuaire ont eu pour auteurs des artistes se rattachant par leur origine ou leur habitation à l'histoire de la ville de Bruxelles.

Nous venons de parler de Rubens, l'église de Notre-Dame de la Chapelle possédait autrefois trois œuvres de ce grand maître et parmi elles deux pièces capitales : l'*Assomption de*

la Sainte-Vierge et le *Martyre de Saint-Laurent*. La première de ces toiles, qui fut payée à l'artiste 1,200 florins, décorait le maître-autel de style italo-flamand, en marbre noir et rouge, construit en 1618, d'après les dessins de Rubens lui-même, par Hans Van Mildert, qui reçut de ce chef la somme de 6,600 florins. Le second tableau ornait l'autel de Saint-Laurent, dédié plus tard à Saint-Roch et adossé au premier pilier du côté droit de la grande nef.

Le bombardement de la ville par le maréchal de Villeroi, en 1695, occasionna de grands dégâts à l'église et détruisit la toiture et les deux flèches qui la surmontait. Les finances de l'église ne se trouvaient pas alors dans un état prospère et, pour réparer ces ruines, les fabriciens se virent obligés de contracter un emprunt de 18,000 florins. Cette somme ne suffisant pas pour restaurer complètement les parties détruites par les obus français, le curé et les marguilliers, à bout d'expédients, se trouvèrent dans la triste nécessité de vendre les deux remarquables toiles de Rubens. Elles furent vendues en l'année 1711 et acquises, au prix de 4,000 écus de Brabant, par le prince Guillaume de Neubourg, électeur palatin de Bavière. Elles ornent aujourd'hui le Musée de peinture de Dusseldorf, où, il y a quatre ans, elles ont failli devenir la proie des flammes.

Dans l'acte de vente il fut stipulé que l'acquéreur, outre le prix d'achat, serait tenu de faire exécuter à ses frais deux bonnes copies pour remplacer les originaux à leur autel respectif. Le prince-électeur ne tint aucun compte de cette clause et la fabrique dut elle-même se charger de faire reproduire, pour l'ornementation du maître-autel, le tableau représentant l'Assomption de la Sainte-Vierge. Elle confia

ce travail à Van der Borght, artiste peintre de Bruxelles, qui s'en acquitta à la satisfaction générale des paroissiens. Cette copie, ainsi que le grand et massif autel en style rubenien qu'il complétait, ont été cédés à l'église de Saint-Josse-ten-Noode, en 1870, lors des travaux de restauration du chœur, qui exigèrent la construction d'un nouvel autel plus approprié au style de cette partie de l'édifice.

Quant au tableau retraçant le Martyre de Saint-Laurent, il ne fut pas reproduit. Seulement Nicolas Van Merstraeten, chapelain de l'église, fit exécuter par Victor-Honoré Janssens une composition rappelant le même sujet, qu'il paya 10 pistoles, non compris la toile et le châssis, qui lui coûtèrent encore une pistole. Ce tableau, l'une des dernières œuvres de ce peintre, fut légué à l'église le 7 janvier 1752.

Il existe de belles estampes des deux toiles de Rubens dont nous venons de parler. L'*Assomption de la Sainte-Vierge* a été gravée par Witdouck et le *Martyre de Saint-Laurent* par Luc Vostermans. Cette dernière gravure est surtout remarquable et se rencontre très-rarement.

Une troisième et dernière toile de Rubens, moins importante, mais offrant le même intérêt que les précédentes à cause des vicissitudes qu'elle eut à subir et des souvenirs qu'elle rappelle, ornait autrefois la troisième chapelle latérale de l'église, vers la place de la Chapelle. Pierre Brueghel, surnommé le Vieux ou le Drôle, étant mort en 1569, dans la maison qu'il habitait rue Haute, au coin de la rue de la Porte-Rouge, son fils Jean, dit de Velours, le fit inhumer dans cette partie de l'église et, pour perpétuer sa mémoire, confia au maître de l'école d'Anvers l'exécution d'une toile représentant le saint patron du défunt recevant

des mains du Sauveur les clefs, symbole de sa suprématie sur l'Église. Brueghel de Velours fit placer ce dernier hommage rendu par Rubens au talent de son père dans un simple châssis de pierre, sans aucun ornement, au-dessus d'un mausolée existant encore aujourd'hui.

La construction et l'ornementation de la nouvelle sacristie et d'autres travaux urgents de restauration épuisèrent encore une fois, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, les ressources très-restreintes de l'église. Dans ces circonstances, les fabriciens, autorisés à cet effet, firent vendre le tableau du maître anversois, à la vente de Braancamp, à Amsterdam. Par acte devant notaire, en date du 27 septembre 1765, il fut adjugé à J.-P. Tassart, au prix de 5,000 florins de change (10,582 francs), à charge pour l'acquéreur de le remplacer par une copie peinte à ses frais. Les héritiers de Brueghel protestèrent contre cette violation de leurs droits et intentèrent un procès à la fabrique. Un mémoire imprimé, relatant les débats et le jugement rendu dans cette cause, nous apprend qu'ils furent déboutés dans leur action et condamnés aux frais.

La copie qui, d'après les termes de l'acte de vente, devait être fournie par l'acquéreur, existe encore aujourd'hui à la place occupée primitivement par l'original. C'est l'œuvre d'un artiste peu soucieux de rendre le caractère du modèle qu'il avait à reproduire. On n'y découvre aucune des qualités qui distinguent les productions de Rubens. La grandeur de style et la vigueur du modelé y font complètement défaut. Nous ne comprenons donc pas, dès lors, comment Mensaert et d'autres écrivains, assez bons juges, au reste, en fait de peinture, aient pu trouver dans cette œuvre les

caractères de l'original et l'attribuer au grand maître de l'école flamande de la Renaissance.

Nous ne savons où se trouve actuellement le tableau original de Rubens et, à défaut d'une bonne copie, nous sommes heureux d'en posséder au moins une belle estampe gravée par Pierre de Jode, l'un des artistes les plus habiles qui burinèrent l'œuvre du grand maître.

Nous avons parlé plus haut d'un mausolée élevé par Jean Brueghel à la mémoire de son père. Ce mausolée que l'on voit encore, fut restauré, en l'année 1676, par David Teniers, son petit-fils, qui compléta l'inscription gravée sur la plaque de marbre. Cette épitaphe présente un intérêt tout particulier en ce qu'il nous fournit des données certaines de nature à fixer désormais les écrivains très-peu d'accord entre eux sur la date exacte de la mort de Brueghel le vieux C'est à ce titre que nous la transcrivons ici :

« Petro Bruegelio, exactissimæ industriæ, artis venustissimæ pictori, quem ipsa rerum parens natura laudat, peritissimi artifices suspiciunt, œmuli frustra imitantur. Itemque Mariæ Coucke ejus conjugi : Joannes Bruegelius parentibus optimis pio affectu posuit. Obiit ille anno 1569, hæc 1578. D. Teniers jun. ex hæredibus renovavit a° 1676. »

Nous venons de parler de copie; nous serions quelque peu tentés de considérer comme telle l'une des toiles de Gaspard de Crayer, représentant l'Apparition du Sauveur à sainte Marie-Madeleine, si nous n'avions les preuves de son authenticité. A première vue, on rencontre dans cette composition la touche ferme et savante du maître, mais cette qualité ne saurait racheter la banalité de la conception et la vulgarité des types; le dessin, de plus, y est lourd et

même dans certaines parties, comme les mains et les jambes, d'une incorrection frappante. La tête du Christ est prosaïque au possible, ainsi que celle de la Madeleine. La draperie seule qui recouvre le Sauveur présente une certaine ampleur et accuse une étude de l'ondoiement des plis. C'est là une de ces toiles dans laquelle on reconnait le pinceau d'un artiste de quelque talent, mais que déparent des négligences et des défauts impardonnables.

Heureusement qu'il existait dans la même église d'autres œuvres permettant de juger cet habile imitateur de Rubens sous un jour plus favorable et plus en rapport avec la haute réputation dont il jouit à juste titre. Parmi elles se trouvait un tableau représentant la mort du Sauveur sur la croix. Cette toile complétait au siècle dernier le retable d'autel dans la chapellenie de Saint-Jean l'Évangéliste et de Sainte-Barbe, fondée à la Saint-André 1529, par Paul De Boye et son épouse Elisabeth Fine. Pendant la tourmente révolutionnaire, elle fit partie des œuvres d'art entassées dans les greniers de l'ancienne Cour des Comptes, où on la rangea dans la sixième classe, au nombre des productions « qui ne pouvaient en aucune manière contribuer au progrès de l'art ou à l'ornement du musée ». En l'an XI de la république, le conseil de fabrique ayant adressé au préfet une requête tendante à obtenir la restitution des tableaux qui avaient été enlevés à l'église de la Chapelle, on fit droit dans une certaine mesure à cette légitime demande. Le tableau de de Crayer toutefois, au lieu d'être réintégré dans l'édifice qu'il ornait primitivement, fut assigné, nous ne savons pour quel motif, avec un nombre considérable d'autres toiles à l'église du Béguinage, où il décore encore

aujourd'hui le côté septentrional du transept. Cette composition nous montre le Christ attaché à la croix au moment où la violence de son supplice et l'épuisement qui l'accable lui ayant desséché le palais, il se plaint de la soif ardente qui le dévore. Au côté de la croix se remarquent deux bourreaux à figures sinistres, trempant une éponge dans le vinaigre dont ils vont l'abreuver et accomplissant ainsi à leur insu l'une des prophéties qui devaient se vérifier dans la personne du Sauveur mourant. La sainte Vierge se tient debout à côté de saint Jean, qui, seul de tous les apôtres, suivit son maître jusqu'au Calvaire. Cette mère de douleur, absorbée dans une profonde souffrance et dans une extase de sublime contemplation, regarde immobile et en versant un torrent de larmes les horreurs de cette scène navrante, tandis que le disciple bien-aimé semble par son regard et son geste affirmer encore une fois l'inviolable attachement qu'il porte à son maître. Marie-Madeleine affaissée au pied de la croix, baise en les essuyant les pieds ensanglantés de son miséricordieux Jésus. Déjà le ciel s'est couvert de nuages et la nature en deuil annonce la consommation du sacrifice et imprime à la scène un caractère dramatique. Cette composition de Gaspard de Crayer se distingue par le sentiment qu'il est parvenu à attribuer à chacun de ses personnages. La tête du Christ et celle de sa sainte Mère sont notamment remarquables par l'impression qu'elles produisent dans l'âme du spectateur. Rien de trivial, aucune exagération dans cette œuvre que l'on peut ranger à bon droit parmi les meilleures productions du maître.

Dans la première chapelle latérale, primitivement dédiée à Notre-Dame de Douleur et aujourd'hui à Notre-Dame de

Miséricorde, se voyait une autre toile de de Crayer représentant le Sauveur mort sur les genoux de sa sainte Mère. Nous regrettons bien vivement la disparition de cette toile, qui, comme toutes les œuvres du même artiste, devait se distinguer par un dessin soigné, un modelé vigoureux et surtout par une remarquable vérité d'expression. L'artiste, en effet, comme on le sait, excellait dans l'art de rendre les émotions profondes de l'âme et manifestait une prédilection marquée pour les scènes dramatiques, qui lui fournissaient l'occasion de les interpréter.

Le 5 novembre de l'année 1648, à la demande faite par Jean Kelegom et Jean Barbieux, au nom des Italiens ou Savoyards, vulgairement désignés à cette époque sous la dénomination de « housseurs de cheminées », le prévôt de l'église octroya à ces derniers l'autorisation de placer dans le transept, sur l'autel de Sainte-Catherine, un nouveau retable en marbre noir, orné d'un tableau représentant saint Charles Borromée distribuant le viatique à des pestiférés. Le tableau était l'œuvre de de Crayer. Celui placé aujourd'hui dans le chœur de la sainte Vierge, à la droite de l'autel, et faussement attribué par quelques écrivains à Declercq, en est la copie.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle, autrefois riche en productions de Gaspard de Crayer, possédait encore il y a quelques années une quatrième toile de cet éminent artiste. Cette œuvre, qui ne portait pour signature que les initiales du peintre, représentait les juifs remettant à Catherine, pour le porter à Cologne, le ciboire enfermant les saintes hosties profanées. Elle fut exécutée pour la décoration de l'arc de triomphe d'ordre dorique à bossages vermiculés

établi à la Steenpoort lors du jubilé qui eut lieu en 1670, à l'occasion du trois centième anniversaire du saint Sacrement de Miracle. Une gravure de l'ordonnance architecturale de cet arc de triomphe et du tableau qu'il encastrait a été burinée par Gaspard Bouttals, pour servir d'illustration au remarquable ouvrage de J. Stroobant, intitulé « Brusselsche eertriumphen » Après l'avoir utilisée, lors des jubilés de 1685, 1720 et 1755, les fabriciens de Notre-Dame de la Chapelle confièrent, en 1820, au peintre Thys la restauration de cette toile et la firent placer dans le transept, en face du chœur de la sainte Vierge. En 1842, on lui substitua le grand tableau de Van Eycken, représentant saint Boniface implorant en faveur des pestiférés la protection de la sainte Vierge. Reléguée depuis dans un magasin de l'église, où l'humidité la détériora d'une manière regrettable, l'œuvre de de Crayer fut exposée, en 1859, en vente publique à la Grand'Place et acquise par un amateur qui la fit transporter en Hollande. Renvoyée à Bruxelles, elle y fut vendue une seconde fois, le 4 avril 1872, à la salle de Saint-Luc. N'ayant pas trouvé d'amateurs à cause de ses grandes dimensions et des nombreuses détériorations qu'elle avait subies, elle fut adjugée à M. De Brauwere, expert en tableaux et directeur de ventes, pour la somme dérisoire de 420 francs.

Ce tableau fut la dernière œuvre que produisit l'artiste. Il mourut, en effet, en 1669, âgé de 87 ans. Surpris par la mort, il ne put terminer le second tableau que les marguilliers de l'église de la Chapelle lui avaient commandé pour la même circonstance. Ceux-ci, après sa mort, en confièrent l'exécution à François Duchastel, le meilleur élève de

Teniers, qui l'employa en 1670 pour l'ornementation de l'arc de triomphe construit au bas de la Vieille-Halle-au-Blé, à l'entrée de la rue du Chêne. Cet arc, véritable merveille architecturale, avait été composé, peint et exécuté par le même artiste, qui le grava ensuite à l'eau-forte pour le recueil de Stroobant. C'est une œuvre d'une importance capitale au point de vue de l'architecture flamande au XVIIe siècle et de l'influence que Rubens exerçait encore sur les artistes sous le règne de Louis XIV. Le tableau qui en ornait l'attique retraçait le poignardement des saintes hosties miraculeuses par les juifs. Cette œuvre, d'une composition irréprochable, servit encore, lors du jubilé de 1685, à la décoration de l'arc de triomphe établi au Cantersteen, près de l'hôtel du prince de Ligne. Les gravures de l'ouvrage publié par Cafmeyer, à l'occasion des jubilés célébrés en l'honneur du saint Sacrement de Miracle en 1720 et en 1755, nous la montrent dans l'edicule triangulaire, érigé en forme de grotte autour de la fontaine, à la Steenpoort. Restaurée en 1820, aux frais de la fabrique par le sieur Thys, peintre-rentoileur, auquel, comme nous l'avons dit plus haut, l'on avait également confié la restauration du tableau de de Crayer, elle servit pendant quelques années de pendant à ce dernier de l'autre côté du transept, vis-à-vis de la chapelle de la Sainte-Croix. En 1842, elle partagea son sort et alla le rejoindre au dépôt des meubles et objets hors d'usage, pour faire place à une composition de Jean Van Eycken, récemment exécutée et représentant la Rédemption des captifs. Exposée en vente publique à la Grand'Place, quelques années plus tard, elle fut acquise par le concierge de l'Université de Bruxelles pour servir de cloison. Le hasard l'ayant fait découvrir assez à

temps pour la soustraire à une détérioration complète, elle fut rachetée et cédée aux dames de l'Association de l'Adoration perpétuelle. Celles-ci, après l'avoir fait restaurer par M. Navez, directeur de l'Académie des Beaux-Arts, et rentoiler par M. Leroy, expert du Musée, la placèrent dans la chapelle expiatoire, construite sur l'emplacement de la synagogue, où se passa, en 1370, l'épisode retracé dans la composition.

On remarquait encore autrefois dans le transept de l'église de Notre-Dame de la Chapelle un second tableau du même Duchastel, représentant l'Assassinat d'Abel par le fratricide Caïn. Cette toile, qui ornait lors du jubilé de 1670 l'une des faces de l'arc de triomphe établi au bas de la Vieille-Halle-au-Blé, fut utilisée, comme les deux précédentes, aux différentes solennités jubilaires qui furent célébrées depuis en l'honneur du saint Sacrement de Miracle. Les recherches que nous avons faites ne nous ont fourni aucun renseignement au sujet des phases qu'elle a subies. Il est probable qu'elle aura partagé le même sort que les deux toiles dont nous venons de décrire les vicissitudes.

Corneille Schut, l'un des membres de cette brillante phalange d'artistes formés à l'école de Rubens, se trouve également représenté dans l'église de la Chapelle par une composition représentant la sainte Vierge et des anges au milieu d'une guirlande de fleurs et de fruits. Ce dernier accessoire est l'œuvre du jésuite Daniel Seghers, le premier peintre de fleurs de l'école flamande. L'on sait que Schut, Rubens, Queilin et Van Diepenbeck prêtaient souvent leur collaboration à ce dernier artiste et étoffaient tour à tour ses tableaux de petites scènes ou de figurines appropriées à l'arrangement général de ses guirlandes. Le tableau qui nous occupe

est remarquable et se distingue par une grande vigueur de coloration, une parfaite harmonie de tons et surtout par une extrême délicatesse de touche, qui nous prouve que, tout en brossant largement la grande peinture, Corneille Schut savait aussi imprimer un inimitable fini à ses sujets de petite dimension.

Abordons maintenant l'étude du riche contingent pictural d'Henri De Clerck. Cet artiste distingué comptait autrefois dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle sept de ses productions les plus remarquables; nous n'en comptons plus que quatre aujourd'hui. L'une d'elles, servant de retable d'autel dans la deuxième chapelle latérale du côté de l'épître, est un triptyque représentant certains épisodes du martyre de saint Chrysante et de son épouse sainte Darie. C'est là une œuvre capitale du maître bruxellois. Cette composition, échappée par bonheur au cataclysme de la fin du siècle dernier, fut exécutée aux frais de la corporation des tanneurs et cordonniers, autrefois très-puissante à Bruxelles et dont la plupart des membres habitaient alors la paroisse; de là la dénomination de rue des Tanneurs attribuée à l'une de ses voies principales. Cette association reconnaissait également et même plus communément comme patrons saints Crépin et Crépinien. Cette circonstance explique dans une certaine mesure l'erreur dans laquelle ont versé tous les écrivains sans exception qui se sont occupé du triptyque d'Henri De Clercq. Copiant servilement les assertions de Decamps et de Mensaert, ils ont vu dans les différentes scènes retracées des épisodes se rattachant à la vie de ces deux derniers saints. Un examen quelque peu attentif du sujet aurait dû cependant les convaincre que les deux personnages princi-

paux, représentés jusque cinq fois, n'appartenant pas au même sexe, ne pouvaient en aucune manière être confondus avec ces saints martyrs.

Le panneau central nous montre à l'avant-plan saint Chrysante enveloppé par deux exécuteurs dans une peau de bœuf, pour être exposé ainsi aux ardeurs d'un soleil brûlant, pendant qu'un troisième lui attache aux pieds les chaînes qui, d'après la légende, se rompirent bientôt après d'elles-mêmes et sans le moindre effort. Sa sainte épouse se tient près de lui et détourne la tête pour ne point voir cet atroce supplice. Derrière les saints et leurs bourreaux l'on voit montés sur des chevaux le préfet Celerinus et son tribun Claudius, chargé de l'exécution de la sentence. A l'arrière-plan se découvre la statue de Jupiter, abritée sous un édicule ou dais ajouré, dont les colonnes à chapiteaux d'ordre corinthien portent sur les impostes le dôme terminal. Le volet de gauche nous représente les saints martyrs garottés et conduits au supplice. Dans celui de droite, nous les voyons lapidés en présence de leurs persécuteurs. Deux anges tenant la couronne et la palme du martyre se remarquent à la partie supérieure des deux volets, dont les revers nous représentent les deux saints en pied et de grandeur naturelle, avec les instruments de leur supplice et les insignes de leur triomphe.

Ce qui frappe au premier abord, lorsque l'on examine cette œuvre de De Clerck, c'est la recherche de la perfection matérielle des formes humaines, du mécanisme des muscles et du délicat velouté des chairs. Depuis que les artistes chrétiens eurent substitué à cette beauté physique la beauté morale, c'est-à-dire la beauté de l'âme rayonnante à travers

la perfection du corps, et pendant tout le cours du moyen âge les figures nues furent généralement proscrites du domaine de l'art. A partir du XIVe siècle et surtout au siècle suivant, les artistes, répudiant les traditions consacrées par leurs devanciers, commencèrent à faire revivre l'étude de la perfection plastique. Michel-Ange, dans son *Jugement dernier*, contribua puissamment à développer l'engouement pour cette réaction, qui trouva des adeptes dans tous ceux qui allèrent demander leurs inspirations aux principes de la Renaissance italienne. Henri De Clerck fut de ce nombre et ses œuvres révèlent même sous ce rapport une tendance bien prononcée vers l'exagération.

A propos du triptyque qui nous occupe, nous ferons encore observer que, dans sa composition, l'artiste a plus ou moins sacrifié l'unité de point de vue et la clarté du sujet en encombrant ses panneaux de personnages et d'accessoires qui, tout en se rapportant à l'action principale, en détournent l'attention du spectateur. Comme expression, les gestes, les attitudes et le jeu des physionomies des personnages accessoires sont justes et naturels ; la brutalité farouche des bourreaux, la curiosité barbare des spectateurs et l'impassible cruauté des juges sont très-bien exprimées ; mais, chose remarquable, tandis que les personnages accessoires sont complètement dans leur rôle, les deux saints martyrs, qui doivent surtout attirer les yeux et fixer l'attention, ne le sont pas du tout et éveillent des sentiments tout opposés à ceux qu'ils devaient éprouver. L'artiste s'est exclusivement attaché à faire ressortir la souffrance physique, jointe aux convulsions de l'agonie. Les sentiments qu'il aurait dû chercher à faire naître sont des sentiments de résignation

chrétienne, de paix intérieure et d'aspiration vers le ciel; nous ne devrions voir de la souffrance que ce qu'il faut pour rehausser ces sentiments et les faire mieux ressortir. Le rôle de l'homme aurait dû s'effacer en partie pour faire place à celui du héros chrétien.

Nous nous sommes quelque peu arrêté à l'étude du triptyque d'Henri De Clerck, à cause de l'intérêt qu'il présente tant au point de vue artistique que sous le rapport des tendances de l'artiste. Les mêmes caractères se retrouvent encore dans un autre tableau du même maître, faisant face au précédent, dans la chapelle de Sainte-Anne, et représentant la Sainte Famille. A l'avant-plan figurent la sainte Vierge tenant sur les genoux son divin Fils et sainte Élisabeth avec saint Jean-Baptiste, le précurseur qui devait annoncer aux hommes l'avénement du Sauveur et les préparer à recevoir sa doctrine. Les deux saints enfants se sentent attirés l'un vers l'autre et, par leurs gestes et leurs sourires pleins de franchise et de candeur, se témoignent mutuellement leur amour. Leurs mères rayonnantes de joie prennent part à leurs innocents ébats. Derrière la mère du Sauveur se voient saint Joseph, sainte Anne et saint Joachim; derrière sainte Élisabeth, son époux, saint Zacharie; au fond, l'arbre de la science du bien et du mal, cachant dans son feuillage touffu le fruit qui fut l'instrument de la déchéance de nos premiers parents et donna lieu à la promesse et à l'avènement d'un Sauveur. Cette scène est complétée par la présence de deux anges, planant à la partie supérieure du tableau et tenant un phylactère avec une inscription rappelant la promesse d'un rédempteur, faite par Dieu à Adam et Eve après leur désobéissance. Un troisième ange se voit à gauche au pre-

mier plan, tenant dans les mains un plateau chargé de fruits. Cette tendance, assez générale parmi les artistes du XVIe siècle, de placer en avant du tableau des personnages ou des figures qui n'ont le plus souvent rien de commun avec la scène, mérite d'être remarquée. Traités ordinairement avec le plus grand soin, ces hors-d'œuvre pris isolément ne manquent pas d'intérêt et ont le mérite d'attirer et de fixer les yeux de la foule ; mais étrangers aux impressions qu'ils devraient éveiller dans leur esprit, ils ne servent qu'à encombrer l'action et à partager l'attention qui ne se concentre plus, dès lors, dans le sujet principal. Ce tableau, comme le précédent, par l'éclat et la richesse de son coloris, peut soutenir avantageusement la comparaison avec tout ce que l'artiste a produit de plus remarquable.

Un fait assez étrange, c'est que l'église de Notre-Dame de la Chapelle possédait du même peintre un second tableau représentant le même sujet. Encore devons-nous ajouter qu'il est conçu dans les mêmes données générales et que les variantes que l'on remarque entre eux ne portent que sur la disposition et sur des détails et accessoires secondaires. Seulement ce dernier est un triptyque et possède des dimensions triples de celui que nous venons d'analyser. Il mesure, en effet, 3^m05 en hauteur sur 3^m50 de largeur, en y comprenant les volets. Placée au siècle dernier dans l'une des chapelles latérales, du côté de l'évangile, cette production fut l'une de celles que les commissaires français, peu experts du reste en œuvres d'art, dédaignèrent en 1794 et que l'on relégua dans les dépôts établis notamment à la Chambre des Comptes et dans les locaux de l'Orangerie de la Cour, pour être ensuite utilisées à la formation d'une

galerie spéciale. Elle resta donc la propriété de l'Etat et constitue aujourd'hui l'un des plus beaux ornements du Musée royal de peinture. Le panneau central nous représente la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et sainte Elisabeth avec saint Jean-Baptiste ayant à ses pieds l'Agneau symbolique, sous lequel il désigna plus tard le Sauveur du monde. Le saint précurseur, étendant ses bras pour attirer à lui le divin Enfant debout près de sa sainte mère, échange avec lui des sourires témoignant la joie qu'ils éprouvent de se trouver réunis. Leurs mères partagent leur bonheur. Il y a dans l'expression de ces physionomies une grâce et une naïveté charmantes. Derrière sainte Élisabeth se tient son époux, saint Zacharie, grand-prêtre de la race sacerdotale d'Abia. Derrière et à gauche de la sainte Vierge se trouvent saint Joseph, sainte Anne et saint Joachim. A la droite du panneau l'on voit des mères avec leurs enfants formant un hors-d'œuvre dont nous ne saisissons pas très-bien le rapport avec le sujet principal. Nous ne nous expliquons pas davantage la présence des deux petits amours jouant avec un chien et figurés à l'avant-plan. Au fond se dresse un immense portique à trois arcades, au travers desquelles on voit se dérouler un paysage verdoyant, éclairé par une abondante lumière et animé par un groupe de pasteurs préposés à la garde d'un troupeau. La partie supérieure de la scène est occupée par deux anges vêtus d'une large tunique et agitant une palme et une couronne. Les sujets représentés sur les volets ne présentent aucun rapport avec la scène du panneau central et feraient supposer que le triptyque aurait été commandé par un homme de loi ou par une corporation composée de personnes chargées de rendre la justice, si

nous ne savions qu'il n'en existait pas de ce genre à cette époque. Le volet droit nous retrace le jugement de Salomon, qui le fit surnommer le plus sage des rois. Le second nous montre saint Yves repoussant avec indignation les offres des plaideurs cherchant à le corrompre. A l'avant-plan se voit une mère allaitant un enfant, allégorie de la veuve et de l'orphelin, auquel le saint official se prépare à rendre justice. Aux pieds de la sainte Vierge, dans le panneau principal, on découvre la signature du maître qui exécuta cette remarquable composition. Toutes les figures du triptyque sont de grandeur naturelle. C'est là une œuvre importante, d'un jet qui trahit une extrême habileté, d'un dessin souple, plein de caractère et d'une grande vigueur de coloris.

Une autre production du même artiste, représentant l'Adoration des Mages, après avoir été reléguée dans les greniers de l'ancienne Cour des Comptes, fut restituée à l'église et placée dans la quatrième chapelle collatérale, du côté de l'Évangile, où elle se voit encore de nos jours. Ce tableau sur bois, mesurant 2 mètres de largeur sur 1m90 de hauteur, fut donné à l'église de la Chapelle, le 25 janvier 1665, par Marie-Anne de Gouy, épouse de Frédéric de Rye. La sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus devant elle, sur le giron, le présente à l'adoration d'un mage agenouillé à l'avant-plan et levant une coupe d'or, artistement ouvrée, constituant son offrande. Il est accompagné de deux jeunes pages, debout derrière lui et chargés des insignes de sa dignité royale. Sur le même plan se remarque le roi éthiopien, à figure basanée, présentant à son tour une corne d'ivoire, montée en or, et suivi de nombreux personnages,

au type caractéristique, composant sa cour. Au second plan, saint Joseph ravi du spectacle qui se déroule à ses yeux et le troisième roi muni également d'une coupe gracieusement découpée. La suite de ce dernier, composée de plusieurs personnages, de chevaux et de chameaux, se découvre sur une hauteur, devant un luxuriant bosquet La scène se passe devant une pauvre masure en chaume et sous un immense portique d'ordre corinthien, dont les arcades ajourées laissent entrevoir au loin un site féérique avec castel à donjons, forêts verdoyantes et rochers abrupts. A la partie supérieure se remarque l'étoile miraculeuse, qui guida les mages pendant le trajet et s'arrêta au-dessus de l'étable où naquit le Sauveur. Ce tableau renferme de brillantes qualités qui révèlent l'artiste passé maître dans l'art. Le jeu des physionomies et les attitudes sont rendus avec un discernement des plus heureux et un attrait charmant. Les types de la sainte Vierge et de l'Enfant Jésus reflètent notamment une pureté de galbe, une onction et une beauté morale, que la foi et l'inspiration d'un pinceau chrétien peuvent seules enfanter. Les vêtements des rois mages sont d'une grande richesse et largement traités. Le fond, d'une tonalité très-claire et bien tranchée, imprime à l'ensemble de la composition un caractère des plus pittoresques. Tout cela est bien compris, heureusement ordonné, bien dessiné et habilement peint.

Le triptyque placé en face de l'autel que surmonte la statue de Notre-Dame de Miséricorde, dans la première chapelle du côté de l'épître, est encore un remarquable spécimen du pinceau magistral d'Henri De Clercq. Le panneau central nous retrace le crucifiement du Sauveur

Le Christ vient de rendre l'esprit ; l'œuvre de la Rédemption est consommée ; la sainte Vierge, debout d'un côté de la croix, joint les mains et contemple, oppressée par le poids de sa douleur, le navrant spectacle qui se déroule sous ses yeux. Saint Jean, le disciple bien-aimé, lève la tête et les bras vers son divin maître et semble, par son attitude, lui adresser un dernier hommage d'amour et de vénération. La Madeleine, les larmes aux yeux et trahissant dans ses traits une indicible émotion, se tient au pied de la croix dans une prostration complète. Tout dans cette composition provoque un profond sentiment de commisération. La figure du Sauveur respire une grande noblesse, une souffrance extrême et une résignation parfaite. Celles de la sainte Vierge et de la Madeleine ne sont pas moins belles, ni moins expressives. Cette scène parle au cœur et l'on ne peut s'empêcher de partager, en la regardant, les émotions diverses qu'éprouvèrent les spectateurs qui en furent les témoins. A gauche se voit le centenier, monté sur un cheval, fuyant en toute hâte pour se soustraire à la vengeance céleste et confessant hautement que celui qui vient de mourir est véritablement le fils de Dieu. Au fond se dessine la ville de Jerusalem, avec son temple et ses nombreux édifices. Toute cette nature est voilée ; le soleil obscurci refusant sa lumière la plonge dans une pénombre. L'artiste, dans les autres toiles que nous avons analysées jusqu'ici se pose en maître habile, mais ici il s'est surpassé et son tableau est une pièce capitale de son œuvre. Les volets nous retracent la scène de l'Annonciation. A gauche, la sainte Vierge assise près d'une table, dans l'attitude de l'oraison, prête l'oreille aux paroles que lui adresse l'ange Gabriel figuré sur le second volet.

A ses pieds, le lys, symbole de sa pureté, et dans le fond une chambrette meublée et éclairée par une fenêtre à résille de plomb. A la partie supérieure des deux volets se remarque un groupe d'anges se livrant à de joyeux ébats.

Comme on le voit, Henri De Clercq est encore dignement représenté dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Le peintre Descamps, dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, nous apprend qu'en l'année 1769 il existait encore dans le même édifice une autre production du même artiste, représentant la Résurrection de Notre-Seigneur. Ce tableau ne se trouvant plus mentionné depuis cette époque comme faisant partie du trésor artistique de l'église, nous pouvons conjecturer avec raison qu'il aura subi le sort de la plupart des œuvres du même genre provenant des églises et des couvents supprimés, et aura été transporté à Paris par les commissaires français « chargés de faire la recherche des peintures et sculptures ». Dans l'impossibilité où nous nous trouvons de juger de son mérite, il ne sera pas sans intérêt de connaître l'appréciation que nous en a laissée l'auteur précité. Elle nous montrera le mépris que l'on affectait au siècle dernier pour les anciennes productions artistiques des xve et xvie siècles. « Le dessin de ce tableau, dit-il, est correct et la couleur assez bonne ; mais il y règne trop de sécheresse, défaut des premiers temps de la peinture à l'huile. » C'est là, on en conviendra, témoigner bien peu de respect pour les œuvres de nos anciens maîtres flamands ; aussi l'expression de *gothique*, consacrée à cette époque pour qualifier leurs productions, avait-elle dans leur intention la même signification que le mot barbare.

Meusaert, contemporain de Descamps, signale à son tour,

dans son *Peintre amateur*, une septième composition du même artiste bruxellois, qui dota sa ville natale d'un nombre considérable de productions de mérite. Cette œuvre, au dire de l'écrivain, ornait au siècle dernier la quatrième chapelle latérale du côté de l'Évangile, et représentait le Sauveur chargé de sa croix s'acheminant vers le sommet du Calvaire. Nous n'avons découvert au sujet de cette composition aucun document de nature à nous renseigner sur le sort qu'elle a subie. Seulement, comme depuis l'année 1763 il n'en est plus fait mention dans la nomenclature des œuvres d'art conservées dans l'église ou dans les dépôts de l'État; nous pouvons encore une fois conjecturer qu'elle aura partagé les vicissitudes du tableau précédent.

On voit de nos jours, à l'extrémité septentrionale du transept, deux toiles représentant saint Ignace et saint François-Xavier. Ces œuvres, dues au pinceau de Gérard Zegers, dont elles portent la signature, décoraient autrefois la chapelle de la sainte Vierge. Par leur tendance trop prononcée vers le noir et les oppositions forcées d'ombre et de lumière que l'on y remarque, ces compositions révèlent la première manière du peintre s'inspirant encore des productions de Caravage et de Manfredi, manière qu'il abandonna quelques années après son retour d'Italie, pour se ranger sous la bannière de Rubens, dont il devint l'un des principaux adeptes. La noblesse de la pose des saints personnages, l'ampleur de leurs vêtements, l'expression des figures et surtout le cachet de sainteté qu'elles reflètent, nous permettent de classer ces toiles parmi les productions remarquables de cet artiste, qui, par la supériorité de son talent, sut conquérir la faveur du cardinal infant, qui lui octroya le titre pour lors bien

envié de peintre de la Cour. Des copies de ces toiles existent dans l'église collégiale de Sainte-Gertrude, à Nivelles.

Théodore Van Thulden, qui dessina les arcs de triomphe élevés par Rubens pour l'entrée du cardinal infant à Anvers, en l'année 1635, et auquel nous devons également les cartons des verrières de la chapelle de Notre-Dame de la Délivrance dans la collégiale de Sainte-Gudule, se trouve représenté dans l'église de la Chapelle par un tableau représentant un groupe de saints et de saintes intercédant en faveur des âmes du purgatoire. Cette toile, qui décore aujourd'hui le chœur de la sainte Vierge, où il sert de pendant à la copie du tableau de de Crayer représentant saint Charles-Borromée distribuant le saint Viatique aux pestiférés, nous offre un spécimen des plus curieux des tendances de l'artiste. Dans l'intérieur d'un temple terminé en abside se trouvent réunis plusieurs saints personnages qui se sont le plus distingués par leur dévotion envers les âmes souffrantes; au milieu de l'avant-plan se voit une antre d'où s'échappent des flammes ardentes, torturant une multitude de malheureux qui s'efforcent de s'y soustraire. A gauche, un petit ange avec un livre contenant l'arrêt prononcé contre eux. Au deuxième plan, derrière lui, deux saints que rien ne caractérise et dont l'un agenouillé tient la main sur la poitrine et les yeux fixement élevés vers le ciel. Sur la même ligne, à droite, deux saintes, dont l'une, dans la même attitude que le précédent, étend la main vers l'abime de feu pour en arracher l'une ou l'autre des âmes captives. A l'arrière-plan, deux autres saintes, saint Thomas-d'Aquin, saint Norbert, saint Odillon et saint Augustin, caractérisés par le costume de leur ordre ou les insignes de leur dignité et par les attri-

buts qui les distinguent. L'ensemble de cette composition est assez heureusement ordonné. La tonalité générale en est terne et sans accent ; le style, comme dans un grand nombre de productions de l'artiste, laisse à désirer sous plusieurs rapports et notamment au point de vue des règles de la perspective, dont il ne semble guère se préoccuper pour les proportions attribuées aux personnages mis en scène et distribués sur des plans différents. Nous ferons cependant remarquer le saint agenouillé au second plan. Cette figure est d'un beau jet, largement drapée et l'expression de recueillement et d'extase que l'on découvre dans ses traits est admirablement comprise. On dirait que l'artiste a voulu pour la réaliser mettre en jeu les ressources de son pinceau et les puissances de son âme. Somme toute, cette œuvre de Théodore Van Thulden renferme à côté de certaines parties faibles des qualités supérieures, dignes de la réputation dont il jouit et qu'il mérite à juste titre.

Antoine Sallaert, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler à propos des peintures de l'église de Notre-Dame, au Sablon, ne pouvait manquer de trouver également sa place dans le sanctuaire de Notre-Dame de la Chapelle. Au siècle dernier, ce sanctuaire possédait du maître bruxellois une allégorie de la passion du Sauveur, aujourd'hui conservée au Musée de l'État. A l'avant-plan apparait l'Enfant Jésus debout sur une draperie soutenue dans les nuées par deux anges. Bénissant de la main droite, il porte sur l'épaule gauche les instruments de sa passion. Au-dessus, dans un disque lumineux, se dessine le monogramme du Sauveur surmonté de la croix et projetant des rayons dont les intervalles sont occupés par sept scènes de sa vie souffrante : à droite, la Circoncision,

le Jardin des Olives et la Flagellation; à gauche, le Couronnement d'épines, la voie du Calvaire et l'érection de la Croix; à la partie supérieure, la mort du Sauveur.

La figure de l'Enfant Jésus, avec sa chevelure blonde et bouclée, simplement vêtu de l'indusium, respire une onction suave et une grâce charmante. Les têtes des anges, traitées avec moins de soin, ne présentent pas précisément les caractères de beauté, de jeunesse et d'innocence que les artistes s'attachent toujours à leur imprimer; mais l'ensemble de la composition est heureuse; la facture en est bonne et la coloration puissante. Barbier, lieutenant au 5e régiment de hussards, et Leger, adjoint aux adjudants généraux, chargés par un décret des représentants du peuple français, en date du 30 messidor an II, « de faire les recherches des peintures et sculptures », firent reléguer ce tableau de Sallaert dans les dépôts établis à l'Orangerie et à la Cour des Comptes. N'ayant pas été jugé assez important pour figurer dignement au Louvre, il resta la propriété de l'État et se conserve aujourd'hui au Musée royal de peinture, qui possède encore du même artiste d'autres œuvres retraçant des épisodes de l'histoire de la ville de Bruxelles, qui lui donna le jour et dont il se plut à enrichir les édifices en les dotant d'un grand nombre de ses productions.

Dans la chapelle du Saint-Sacrement se remarquent cinq toiles d'assez grande dimension, représentant des sites pittoresques, animés de scènes empruntées à l'enfance du Sauveur. Ces toiles rappellent à première vue celles qui ornent le chœur de Notre Dame de la Délivrance, dans la collégiale de Sainte-Gudule. Elles ont, en effet, pour auteurs les mêmes artistes. Jacques d'Arthois en exécuta les paysages,

qui constituaient exclusivement son genre, et Luc Archschelling y introduisit les figures. Les sites révèlent la science profonde d'un compositeur habile, possédant le talent de combiner dans un harmonieux ensemble des vues empruntées à des localités diverses, mais toutes inspirées de la nature et rendues avec un grand souci de la vérité locale. C'est ainsi que l'on voit se fondre dans le même paysage les chemins creux, les rochers élancés aux formes abruptes, les lacs, les ruisseaux et les fleuves, les prairies verdoyantes, les forêts d'ormeaux et de chênes séculaires, découpés çà et là par des clairières, des ruines, des castels, des tours et des villages, se détachant sur un horizon à perte de vue, où l'imagination trouve libre jeu pour créer mille autres merveilles. Toute cette nature est d'une coloration brillante et même féérique, remplie d'air et de lumière, et les fleurs qui l'émaillent la rendent plus luxuriante encore. Ces sites, avec leur ciel emprunté à nos contrées septentrionales, s'accordent parfaitement avec les scènes dont Gaspard de Crayer, Gérard Zegers, David Teniers et Pierre Bout, tous collaborateurs du maître bruxellois, animaient ses compositions, mais ne sauraient convenir aux épisodes que son concitoyen Archschelling avait coutume d'y représenter ; ce genre de sujets, pour rester dans leur milieu historique, réclame, en effet, le ciel pur et azuré des pays méridionaux où ils se produisirent et jurent eu se trouvant représentés dans une nature luxuriante, il est vrai, mais peu conforme à la vérité locale. Mais c'était là des détails dont on ne se souciait guère à cette époque, et, somme toute, nous préférons de loin ces représentations naïves et pleines de charmes aux paysages

stylistes dont nous dotèrent les artistes des siècles suivants.

A propos du tableau de Rubens retraçant le martyre de saint Laurent, nous avons eu l'occasion de parler d'une toile de Victor-Honoré Janssens reproduisant le même sujet. Une autre œuvre de cet artiste distingué orne encore aujourd'hui la troisième chapelle collatérale du côté de l'évangile. Cette toile, représentant Notre-Seigneur mort sur les genoux de sa sainte Mère, n'est guère remarquable. Les personnages de la scène sont bien groupés, mais la trivialité des poses du Christ et de saint Jean, ainsi que la coloration heurtée qui frappe désagréablement la vue, enlèvent à cette composition une grande partie de son mérite.

En l'année 1658, après l'érection de la chapelle de sainte Dorothée sur l'emplacement du chœur actuel de la sainte Vierge, les membres de la confrérie érigée en l'honneur de cette sainte y firent construire un autel avec retable. Le curé et les « marglisseurs », s'étant engagés de leur côté à fournir le tableau qui devait le compléter, en firent l'acquisition au sieur Guillaume Geerts, au prix de 100 patacons, outre le droit de sépulture dans l'église pour lui et les membres de sa famille. En vertu d'une ordonnance de l'année 1644, le patacon valait pour lors 2 florins 8 deniers, soit en somme au delà de 400 francs. Ce tableau avait pour auteur J. Van Daelen et représentait la sainte patronne de la confrérie. Nous ne savons ce que cette toile est devenue ; elle doit avoir été vendue en 1860, lorsque, sous prétexte d'encombrement, la fabrique aliéna un certain nombre de ses œuvres d'art : tableaux, sculptures, pierres tumulaires, boiseries et objets mobiliers hors d'usage. Nous regrettons d'autant plus vivement sa perte que nous ne pos-

sédons que très-peu de productions de cet artiste. Descamps, en la signalant dans son ouvrage, la dit « composée avec génie. »

Pas plus que les autres édifices, l'église de Notre-Dame de la Chapelle ne put se soustraire aux effets de la réaction qui se produisit au XVIIe siècle dans les idées artistiques. Les derniers vestiges de l'art ogival disparurent à cette époque et l'engouement pour les formes greco-romaines se fit sentir jusque dans les moindres objets du culte. Les anciens autels notamment furent généralement proscrits et remplacés par des retables de dimensions démesurées. Nous venons de rencontrer l'application de cette tendance dans le nouvel autel érigé par les membres de la confrérie de sainte Dorothée; celui de la chapelle de la Sainte-Croix subit la même influence. En l'année 1651, on lui substitua un retable en marbre, atteignant la voûte, et dont les frais s'élevèrent à 1048 florins. Le tableau dont on l'orna avait été exécuté par Egide De Houdt et représentait la Rédemption des captifs. Cette composition sur bois, reléguée au commencement de ce siècle dans l'antichambre de la sacristie, fut complètement détruite lors de l'incendie qui, par l'imprudence des acolytes, éclata dans cette partie de l'église le 29 mai 1836, jour de la fête de la Sainte-Trinité, peu de temps après la rentrée de la procession.

Les archives de l'église nous apprennent qu'il existait, à la fin du dernier siècle, dans le transept, deux tableaux de Charles Wauters, artiste peintre natif de Boom. Bosschaert, l'un des principaux organisateurs de notre Musée royal de peinture, dans son inventaire des tableaux et autres objets d'art consignés dans les anciens dépôts, n'en signale qu'un

un navire amarré, dont les agrès laissent entrevoir le lac de Genesareth, ou mer de Tiberiade, le Sauveur, entouré de ses apôtres Pierre, André, Jacques et Jean, lève les bras vers le ciel et leur annonce qu'il les convertira en pêcheurs d'hommes. Une grande animation règne à droite et à gauche de la scène ; tandis que les uns s'efforcent péniblement d'attirer à la rive les barques surchargées de poissons et prêtes à couler, d'autres en opèrent le débarquement et viennent déposer leur chargement devant un groupe de femmes placées à l'avant-plan. La composition générale est bien ordonnée, mais il y règne une certaine confusion produite par l'encombrement de personnages et d'accessoires et par l'importance attribuée à chacun d'eux, ce qui partage l'attention au détriment de l'action principale. Les expressions des figures sont belles et les attitudes justes et naturelles ; le Sauveur et les apôtres notamment sont rendus avec beaucoup de noblesse, une grande vérité et une correction de style irréprochable ; quant au modelé, il se ressent des traditions de l'école bolonaise, dont l'artiste s'inspirait dans l'exécution de ses œuvres, et qui expliquent sa tendance à sacrifier la vérité et l'harmonie de l'ensemble à la vivacité et à l'éclat des couleurs.

La sacristie construite en l'année 1654, derrière la chapelle de la Sainte-Croix, fut considérablement agrandie, en 1752, par l'adjonction d'une nouvelle salle emprise sur le terrain du cimetière. Cette salle fut décorée la même année de boiseries et de peintures remarquables. Ces dernières, comprenant la voûte, trois grands panneaux et toute la partie purement décorative, furent exécutées par Sevin. La voute nous offre en raccourci une large galerie à balustres toscans,

découpée par des cartels soutenus par des anges et sur lesquels se détachent les figures des quatre évangélistes. Cette partie, complétée par la dernière scène et trois autres épisodes relatifs à l'institution de la sainte Eucharistie, enferme au milieu le triangle symbolique de la Sainte-Trinité, projetant tout autour ses rayons lumineux. Deux des panneaux inférieurs ne nous offrent que des symboles eucharistiques, entourés d'esprits célestes; les trois autres nous représentent l'agrégation d'un noble personnage et de son épouse à l'ordre de Saint-François d'Assise, le Sauveur et la Samaritaine près du puit de Jacob et l'éducation de la sainte Vierge. Tout cela forme un ensemble d'une grande richesse décorative et révèle le pinceau d'un artiste exercé dans la peinture d'ornement.

Sevin fut encore chargé d'exécuter à fresque sur le grand panneau donnant sur la nef principale un Jugement dernier, rappelant la célèbre fresque de la Sixtine. Ce travail ne se réalisa pas pour des motifs qui nous sont inconnus.

Avant d'aborder l'analyse du riche contingent de Jean Van Eycken, nous mentionnerons encore une série de tableaux dont nos recherches ne nous ont point permis d'établir la paternité et que nous reléguerons, en conséquence, parmi les œuvres anonymes.

Les annales rapportent que Jean Willems, également désigné sous la dénomination de Guillaume van Evere, administrateur et chapelain de l'église, fut inhumé, le 15 décembre 1569, dans la partie du cimetière appelé Gethsemani, sous une peinture représentant la dernière scène, que l'on plaça, en l'année 1755, au-dessous de la fenêtre éclairant la chapelle de la Sainte-Croix.

Les mêmes annales nous apprennent encore que Jacques De Leeuw, confesseur et chantre de l'église, fut inhumé, le 12 novembre 1674, dans la chapelle de Saint-Jacques, sous un *magnifique* tableau, représentant la sainte Vierge, qu'il légua à l'église pour orner sa sépulture.

Quatre toiles relatives à l'histoire du saint Sacrement de Miracle, qui décoraient encore à la fin du siècle dernier l'église de la Chapelle, partagèrent le sort du Crucifiement, de Gaspard de Crayer, que nous avons analysé plus haut, et furent données à l'église de Buysingen, lors du triage des œuvres d'art composant le dépôt. Nous savons qu'elles furent exécutées à l'occasion du jubilé de 1670, et que les peintres chargés de la partie picturale des arcs de triomphe élevés en cette circonstance furent Gaspard de Crayer, Bernard Van Orley, Jean Vanderheyden, Henri Van Helmont, Gaspard Bouttals et François Duchastel ; seulement nous ne savons pas d'une manière précise et positive auxquels de ces artistes doivent être attribués respectivement ces divers tableaux.

Dans la sixième chapelle, du côté de l'épître, se voit encore un *Ecce Homo*, très-grande composition de l'école de Venise, dont les maîtres, à l'exemple du Titien, surent attribuer au coloris une grande vérité, une harmonie parfaite, un fondu de teintes remarquables et un éclat vigoureux, que leur emprunta Rubens. Cette œuvre, qui nous rappelle Paul Véronèse et Capagio, n'offre cependant rien de transcendant comme mérite réel.

La chapelle suivante, près du grand portail, est ornée d'un Saint-Sébastien soigné par des anges, tableau mal modelé et sans valeur.

Parmi les œuvres anonymes, nous citerons encore *la Circoncision du Sauveur*, *la Purification de la sainte Vierge*, compositions médiocres, et une *Descente de Croix*, dont le cachet archaïque constitue le seul mérite.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire les deux apôtres Pierre et Paul, peints en grisaille et relégués dans la sacristie, ainsi qu'un Saint-Joseph avec l'Enfant Jésus, fortement détérioré et conservé au baptistère, et nous terminerons la série des œuvres anonymes en citant encore quatre tableaux aliénés par la fabrique en 1860 et non renseignés jusqu'ici. Ces tableaux représentaient : un Episode de la vie de saint Hyacinthe, une Immaculée Conception, une Scène de la vie de saint Charles-Borromée et une offrande faite à la sainte Vierge.

Un manuscrit de la bibliothèque Goethals, où se trouvent relevées les inscriptions des épitaphes de l'église de la Chapelle, mentionne encore l'existence au siècle dernier de plusieurs tableaux votifs. Le premier, ornant l'autel de Notre-Dame des Sept-Douleurs, représentait Notre-Seigneur sur les genoux de la sainte Vierge. Le deuxième, donné en 1771 par Jean Charles-Joseph Van der Borcht et surmontant, dans la chapelle de Saint-Jacques, la tombe de ses parents, représentait la sainte Vierge entre deux religieux agenouillés. Contre le mur de la chapelle de Saint-Jacques se voyait encore un tableau : *la sainte Vierge et l'Enfant Jésus*, donné par Jacques de Leeuw, chapelain de l'église, décédé le 10 novembre 1674. Dans la chapelle se trouvait une *Adoration des Mages;* sous la statue de Saint-Jacques le mineur, une *Descente de Croix;* dans la chapelle de la Sainte-Vierge, et à côté de la statue de Saint-Mathias, *la*

sainte Vierge et l'Enfant Jésus, et, enfin, sur le cimetière attenant à l'église, une grande toile représentant le Sauveur sur la croix.

Nous réserverons pour un article spécial l'étude des peintures murales exécutées dans l'église de la Chapelle par Jean Van Eycken, et nous n'examinerons ici que la remarquable série de tableaux que ce sanctuaire, privilégié entre tous, possède de l'éminent artiste.

Jean Van Eycken naquit à Bruxelles, le 16 septembre 1809, et mourut dans sa ville natale, le 19 décembre 1855. Professeur de l'Académie des Beaux-Arts, il se rendit à Rome en 1839, pour y étudier les œuvres des anciens maîtres de l'école italienne. Les études auxquelles il s'y livra n'exercèrent sur sa tendance qu'une influence très-faible. Nature quelque peu allemande, poétique et rêveuse, il professa toujours un engouement marqué pour les principes de Cornelius, de Kaulbach et d'Overbeck, et le tableau intitulé *la Clémence divine*, qu'il exécuta en 1840, à son retour de la ville éternelle, révèle à première vue tous les caractères de l'école germanique. Cette œuvre, qui, comme toutes les productions du maître, se distingue surtout par le sentiment, obtint la médaille d'or à l'Exposition de Paris et produisit une vive sensation en Allemagne. Ces succès déterminèrent l'artiste à poursuivre résolument dans la voie qu'il s'était tracée pour régénérer la peinture religieuse en Belgique, et la remarquable *Descente de Croix*, qu'il réalisa peu de temps après, vint confirmer définitivement la haute réputation dont il jouissait à bon droit.

Dans ces circonstances, il se trouva un homme qui comprit l'artiste, la portée de son esthétique et le concours qu'il

pouvait en espérer pour l'embellissement de l'église, dont il poursuivait depuis longtemps la réalisation avec un zèle des plus louables. Ce fut le regretté curé Willaert. Ce vénérable ecclésiastique, qui avait visité l'Italie en compagnie du célèbre sculpteur Sturm et y avait puisé un goût prononcé pour les arts, rêva de couvrir toute son église de compositions pieuses, dont le pinceau mélancolique et chrétien de Van Eycken aurait fait tous les frais. Dès l'année 1841, il lui commanda deux toiles de grande dimension, qu'il paya de ses deniers, à raison de 4,000 francs chacune. Selon l'intention de ce Mécène des arts, ces œuvres devaient, à certaines époques fixées, alterner sur le maitre-autel avec la copie du tableau de Rubens représentant l'Assomption de la sainte Vierge. Ces substitutions de tableaux eurent lieu pendant plusieurs années; mais on ne tarda pas à y renoncer, parce que les toiles devant se rouler sur un cylindre, se détérioraient visiblement à chacune de ces opérations. Elles furent depuis encadrées et placées dans le transept, où on les admire encore de nos jours.

La première de ces compositions retrace le rachat des captifs par les Frères Trinitaires. La scène se passe au fond d'une prison souterraine, ajourée et éclairée par le haut. A l'avant-plan, des religieux de l'ordre de la Sainte-Trinité brisent les liens qui retiennent des prisonniers enchaînés à un pilier massif; à gauche, au deuxième plan, plusieurs autres captifs et un trinitaire payant la rançon exigée pour la délivrance des malheureux ; un ange envoyé du Ciel et portant le scapulaire, insigne de la communauté, plane au-dessus de la scène, qui est complétée par la présence des trois personnes divines, entourées d'une légion d'esprits célestes.

Telle est la donnée bien simple de la composition ; mais tout dans cette œuvre révèle le pinceau d'un artiste original et habile. La mise en scène est heureuse; chacun des personnages est bien dans son rôle et concourt à faire saisir, sans effort, le nœud de l'action ; les physionomies sont nobles et caractéristiques, et l'on ne peut s'empêcher d'admirer surtout l'expression du captif qui se présente en raccourci à l'avant-plan; les sentiments d'amour et de reconnaissance qu'il éprouve pour ses bienfaiteurs se reflètent dans ses traits avec une vérité frappante. C'est de la peinture ascétique, imprégnée d'une douce poésie, dont on ne peut se défendre de savourer les charmes.

La seconde toile de Van Eycken, formant le digne pendant de celle que nous venons d'analyser, représente saint Boniface implorant l'intercession de la sainte Vierge en faveur des pestiférés. A gauche, à l'avant-plan, se voit une malheureuse victime du fléau, couchée sur les genoux d'une religieuse et étreignant contre le cœur son jeune enfant inconscient encore du coup terrible qui va bientôt le frapper et lui enlever son unique soutien sur la terre. Une souffrance extrême se lit sur les traits livides et glacés de la malheureuse mère, dont les yeux éteints et dirigés vers le ciel expriment une suprême prière à la clémence divine. A droite, un jeune homme, en proie à la plus vive agitation et défaillant dans les bras de sa mère, fait des efforts surhumains pour se dresser debout et implorer du ciel la guérison du mal intolérable qui le torture sans pitié. Au second plan, une autre mère appuyée contre un autel byzantin et portant son enfant sur les bras lève à son tour ses yeux en larmes vers le ciel, où apparaissent, au milieu d'une

clarté étincelante, saint Boniface revêtu de ses ornements épiscopaux et la sainte Vierge avec l'Enfant Jésus portés sur des nuages et environnés de la milice céleste. Ici encore Jean Van Eyckem se révèle avec toutes les qualités qui le distinguent. Cette composition produit dans l'âme une impression de tristesse, dont on ne peut se défendre. La pensée y est profonde, la conception élevée, le sentiment dramatique. Que de difficultés vaincues dans cette merveilleuse les étroites de l'agonie! La grandeur et la justesse de caractère, que l'artiste sut toujours attribuer à ses personnages, seul portées ici à un très haut degré. Cette figure fut rêver, et nous doutons fort qu'il soit possible de pousser plus loin l'expression du sentiment sans tomber dans l'exagération, qui est l'écueil le plus à craindre dans ces sortes de sujets.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle fut la première dans laquelle on fit subsister aux nouvelles gravures représentant le Chemin de la Croix des tableaux de grande dimension rappelant les différentes phases de la Passion. M. Wiskert, à qui revient encore l'idée et la gloire de cette innovation, en prit l'initiative le 1er janvier 1844 en faisant peindre à ses frais par Van Eyckem la première station. Il vit bientôt les notables de la paroisse et d'autres personnes suivre son exemple et prêter leur concours à la réalisation de cette grande œuvre, la plus importante qui, depuis Rubens, ait été confiée à un même artiste. Michel-Ange orna la chapelle Sixtine, Raphaël peignit les loges du Vatican; le Tintoret orna la galerie de saint-Roch, à Venise; Le Sueur retraça la vie de saint Bruno, et Philippe de Champagne, celle de saint Benoît, sous cloître. Depuis le

[illegible] siècle, on s'est mis développé sur des champs aussi vastes la splendeur pulsante de la renaissance chrétienne. Les premiers tableaux de Jean Van Eyck nous présentent dans leur ensemble la plus saisissante présentation de lui et d'œuvre qu'il soit donné à un artiste de réaliser ici-bas, et si, au point de vue de l'art, on ne peut les qualifier de chefs-d'œuvre, elles n'en sont pas moins des merveilles de sentiment, des page-lignes d'une [illegible] par un artiste chrétien. Jean Van Eyck n'a vu dans l'art que l'expression physique d'une impression toujours divine, d'un sentiment sacré. La beauté de ses œuvres est calme et imposante, elle fait méditer, elle inspire, elle charme, elle attire irrésistible. Jadis les principes de classicisme qu'il puise dans l'enseignement de l'époque, il [illegible] toujours [illegible] pour le vrai et les [illegible] pour peindre en relief ses conceptions [illegible]. C'est là un des caractères qui distinguent toutes ses productions et qu'il accentua dans des proportions beaucoup plus grandes que Andre Lens, cet autre représentant de la peinture, dont le [illegible] l'amenant à l'école au bord de l'église. Il [illegible] [illegible] d'ignorer que ces [illegible] sont de la chair. Jamais Van Eyck ne sentit [illegible]. Rubens peignant sa Madeleine les seins [illegible], les [illegible] du pinceau et spécialement sur le modèle qu'il employait. Van Eyck, [illegible] classicisme, sa Madeleine [illegible] qu'elles sont d'ivoire, [illegible] que ses lines [illegible] [illegible] avec la charpente humaine de la [illegible] [illegible]. Rubens fut un incorrigible [illegible]. Van Eyck le premier parmi les peintres chrétiens qui sut faire [illegible] dans la Flandre la beauté physique de la femme [illegible] [illegible] pour la [illegible] et de l'[illegible].

II.

VERRIÈRES.

Avant le XIIe siècle l'on se contentait d'orner les fenêtres et les baies de nos édifices de petites pièces de verre blanc, réunies entre elles par une armature de plomb présentant une grande variété de dessin. Les vitraux en grisaille, déjà connus au XIe siècle, ne furent guère employés et firent place au commencement du siècle suivant aux verrières à mosaïques. Celles-ci, détrônées à leur tour pour ne plus servir que comme ornement accessoire des fonds, inaugurèrent le règne des splendides vitraux à personnages, dont l'une des premières applications se retrouve dans la cathédrale de Bourges et dont les caractères primitifs se conservèrent religieusement jusqu'au commencement du XVIe siècle.

Déjà dès le XIIIe siècle l'engouement pour ce genre d'ornementation ne connaissait plus de bornes. Toutes les églises et jusqu'aux moindres chapelles avaient leurs fenêtres garnies de cette parure translucide, témoignage de la foi qui animait nos ancêtres et du soucis qu'ils avaient d'embellir la maison du Seigneur. C'est assez dire que l'église de Notre-Dame de la Chapelle dut également présenter dès lors aux yeux des fidèles cet effet magique que produit l'astre du jour rayonnant à travers les émaux aux couleurs les plus variées et les réflétant comme à travers un prisme sur les colonnes, les parois et toutes les surfaces de l'édifice. Seulement les annales, les chroniques et les documents de tous genres conservés dans nos archives et nos bibliothèques, ne relatent aucun indice qui puisse nous mettre sur la trace de

ces productions de nos anciens maîtres verriers. Le plus ancien vitrail sur lequel nous possédons certains renseignements est celui qui, d'après un manuscrit du siècle dernier conservé aux archives de l'église, fut donné en 1489 et placé dans le transept septentrional, au-dessus de l'entrée faisant face à la prévôté. On y voyait les armoiries et les inscriptions suivantes : Duc de Lorraine, Comte de Vaudemont, Dame de Harcourt, Roi de Sicile, Duc de Bourbon, Duchesse de Berry, Comte de Boloigne, Croy, Duchesse de Lorraine, Duc de Gueldres, Duchesse de Cleves, Duc de Bourbon, Dame de Peschin, Duc de Mantoue et Duchesse de Bavière. Le même manuscrit nous apprend en outre que six autres vitraux furent donnés vers la même époque et que toutes ces œuvres d'art furent détruites par la grêle le 15 août 1765.

Ce ne fut pas le seul ouragan qui menaça l'existence des anciennes verrières de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Nous savons, en effet, par des documents reposant dans ses archives, qu'en l'année 1515, le jour de la fête du saint Sacrement, la grêle détruisit une partie de la toiture et plusieurs des fenêtres. Le 8 septembre 1705, un violent orage détruisit encore trois autres fenêtres et renversa une partie notable de la galerie extérieure. Ces circonstances, jointes aux déprédations des sectaires et des sans-culottes, expliquent clairement les causes auxquelles il faut attribuer l'absence presque complète d'anciens vitraux dans nos églises.

David à Mauden, en parlant, dans son *Alitologia de præpositura Capellæ*, de la nouvelle chapelle du Saint-Sacrement construite en 1542, nous apprend qu'en la

même année on y éleva un autel en l'honneur de saint Christophe et qu'on orna la fenêtre qui le surmontait d'une *magnifique* verrière. Seulement l'épithète qu'il consacre pour qualifier cette œuvre d'art est le seul renseignement qu'il nous fournit à cet égard. L'histoire et les annales manuscrites de l'église, tout en signalant à leur tour l'existence de cette verrière, ne nous renseignent pas davantage sur le donateur, le sujet qu'il représentait ou l'artiste qui l'exécuta.

Nous ne sommes pas mieux renseignés au sujet d'un vitrail placé dans l'une des chapelles latérales de l'église à la mémoire de Joachim de Hontsocht, conseiller du roi et maître des requêtes, décédé le 7 février 1551.

Nous savons par le témoignage de plusieurs écrivains qu'au siècle dernier deux fenêtres du chœur étaient ornées des armoiries de la prévôté de la Chapelle et de l'abbaye du Saint-Sépulcre, à Cambrai. Ces armoiries provenaient de verrières exécutées en l'année 1645.

Un épitaphier manuscrit, faisant partie de la collection Goethals, mentionne l'existence d'une verrière dans la chapelle de la Sainte-Vierge et nous fournit les dessins des armoiries qui l'accompagnaient.

Un autre manuscrit de la même collection ayant pour titre : *Inscriptions funéraires et verrières*, renferme un certain nombre d'écussons aux armes des familles Van de Wiele, seigneur de Van de Werve, et d'Adrienne Hanneman, son épouse, qui, si nous ne nous trompons, doivent avoir fait partie d'un vitrail ornant l'une des fenêtres du chœur.

Des documents puisés à la même source nous apprennent qu'en l'année 1738, le curé et les chapelains attachés à l'église firent également placer dans le chœur deux vitraux

représentant des écussons armoriés et portant les inscriptions suivantes : R. admodum DD^nus Henricus Beaufils, pastor B. M. V. de Capella, 1738. — DD. RR. DD. Capellani Ecclesiæ Beatæ Mariæ Virginis de Capella, anno 1738. »

En 1866, lorsque l'on entreprit la restauration du chœur, l'on voyait encore dans les fenêtres de cette partie de l'église plusieurs débris de vitraux et un écusson à peu près intact aux armes de Bricourt, accompagné de cette inscription : « R^us admodum ac venerabilis D^nus Adrianus Bricourt, præpositus Beatæ Mariæ Virginis de Capella D. D. anno 1738. » Les débris nous ont démontré que ces trois derniers vitraux, exécutés en même temps, n'offraient, outre l'inscription, que les armoiries des donateurs, entourées de demi-dieux, de génies, de symboles, de cartouches, de guirlandes et d'autres ornements dans le style de l'époque de Louis XIV.

Nos nombreuses recherches ne nous ont point fourni de plus amples renseignements au sujet des anciennes verrières de l'église de la Chapelle, et nous croyons pour notre part que le hasard, ce « trouveur » de tant de choses, pourra seul combler les lacunes qui existent encore sur cette matière.

En l'année 1852, M. Willaert, curé de la paroisse, fit exécuter par M. Capronier le vitrail qui orne encore aujourd'hui la baie romane éclairant la chapelle de la Sainte-Croix. Il représente le duc Godefroid Ier, surnommé le Barbu, qui fit bâtir vers 1154 la primitive église, dont cette chapelle est un reste. D'une coloration calme et harmonieuse et d'un dessin soigné, cette œuvre révèle déjà certaines des qualités qui distinguent aujourd'hui les œuvres de l'éminent

peintre-verrier et lui ont valu depuis longtemps la brillante réputation dont il jouit à juste titre.

Dix années plus tard, les membres du conseil de fabrique projetèrent d'orner les quatorze fenêtres des chapelles latérales de vitraux retraçant des scènes de la vie de la sainte Vierge. Ce travail fut confié au peintre-verrier M. Vander Poortere, qui exécuta les deux premiers, représentant la naissance de la sainte Vierge et sa présentation au temple. Ces productions témoignent chez leur auteur d'une absence complète des connaissances requises pour une œuvre à la fois religieuse et artistique. Aussi dès leur apparition soulevèrent-elles des protestations unanimes, à la suite desquelles on décida de ne point poursuivre dans cette voie l'ornementation des autres fenêtres et même de faire disparaître les deux malheureux spécimens déjà placés. Jusqu'à ce jour on n'a point encore effectué leur enlèvement; mais nous avons lieu d'espérer que l'artiste, dans l'intérêt de sa réputation, se fera un devoir de leur substituer au plus tôt des œuvres conformes aux règles de l'art et contribuant à l'édification des fidèles.

Lors des travaux de restauration du chœur entrepris en 1866, les fabriciens de l'église et M. l'architecte Jamaer, désirant restituer complètement à ce remarquable spécimen de style romano-ogival son caractère primitif, décidèrent d'orner de vitraux colorés les fenêtres masquées depuis l'année 1618 par le grand retable de marbre, construit d'après les données de Rubens en style italo-flamand. Ils s'entendirent à cet effet avec M. Charles Albert, peintre-décorateur, qui fut chargé de fournir des cartons de grandeur d'exécution. Cet artiste, très-habile dans la peinture

décorative, ne crut pouvoir mieux répondre aux instructions qui lui avaient été données qu'en reproduisant les vitraux de la cathédrale de Bourges. Nous ne contestons nullement l'intérêt que présentent pour l'archéologue ces rares spécimens de la peinture sur verre au XIIe siècle ; mais nous ne pouvons cependant, au point de vue artistique, les considérer comme des œuvres remarquables d'un artiste de mérite. Tout en admettant dans une certaine mesure le caractère archaïque des figures, nous aurions préféré voir M. Charles Albert s'inspirer quelque peu des données que fournissent les manuscrits à miniatures du XIIe siècle, conservés dans nos bibliothèques. Un simple examen lui aurait montré qu'à cette époque nos artistes connaissaient parfaitement l'ampleur de la forme, la grâce des physionomies, la correction du dessin et l'harmonie des couleurs. Dans l'article suivant nous trouverons l'occasion de constater que, pour les peintures murales, l'artiste décorateur a suivi une voie toute opposée et qu'au lieu de reproduire sincèrement le superbe tapis polychromé du XVe siècle que l'on y avait découvert, il a préféré là puiser ses motifs d'ornementation dans ses inspirations personnelles. Quoi qu'il en soit, ces cartons, sans avoir été soumis à la Commission royale des monuments, furent approuvés et remis, pour être exécutés, aux mains du peintre-verrier M. Vander Poortere. Tout en tenant compte des conditions défavorables faites à cet artiste, nous ne pouvons nous déclarer satisfaits de son travail, dont le moindre défaut est d'assombrir le chœur à l'excès. M. Vander Poortere aurait dû ici surtout attribuer à ses vitraux cette transparence que l'on retrouve dans presque toutes ses autres productions et dont, plus que tout

autre peintre-verrier du pays, il possède le secret. Cela dit, terminons par l'examen des sujets. Les fenêtres du chœur sont au nombre de neuf, dont cinq dans le sanctuaire. Dans celle du milieu de l'abside pentagone se trouvent représentés les quatre évangélistes. Dans les autres, nous voyons huit des prophètes qui, dans leurs écrits, se sont particulièrement occupés de la sainte Vierge, sous le vocable de laquelle se trouve placée l'église. Les quatre vitraux du chœur qui complètent cette première série comprennent un nombre considérable de médaillons quadrilobés et elliptiques, encadrant des scènes empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament.

III.

PEINTURES MURALES.

Les nombreuses découvertes de peintures murales faites dans notre pays, depuis une vingtaine d'années, démontrent à l'évidence que ce mode de décoration y était d'un usage général pendant le cours du moyen âge. Ce n'est pas à dire cependant que les édifices tant civils que religieux de cette époque, aient été entièrement peints, comme plusieurs de nos artistes contemporains se l'imaginent. Leurs prédécesseurs se contentaient le plus souvent de décorer de figures et d'ornements les parties architecturales au-dessous du glacis des fenêtres. Pour celles au-dessus de ce lambris, si l'on en excepte les clefs de voûte et une partie des nervures qui s'y raccordent, ils se servaient généralement d'un badigeon blanc ou plus souvent blanc-jaunâtre, formé par le mélange du blanc de chaux avec l'ocre jaune. Hâtons-nous

cependant d'ajouter que ce badigeon, déjà en usage au XIe siècle, ne consistait pas en un simple et affreux blanchiment au lait de chaux, comme on le comprend malheureusement de nos jours, mais faisait toujours l'objet d'un véritable travail artistique. Ce badigeon, en effet, était toujours relevé soit par des traits imitant l'appareil lapidaire, soit par de simples liserés, soit enfin par des motifs de différentes couleurs, rehaussés de points, de feuilles, de fleurs ou d'autres ornements variés d'une grande simplicité, mais d'un effet d'ensemble très-distingué. Ce système d'ornementation fut également appliqué dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle.

Nous avons déjà dit qu'en l'année 1866 on entreprit la restauration du chœur. Les travaux auxquels on se livra préalablement pour dégager cette œuvre d'art de l'autel rubenien à dimensions colossales et des stalles de mauvais goût, qui, tout en la déparant, en cachaient les beautés architecturales, mirent à découvert des restes de peintures murales du XVe siècle assez bien conservées. Ces peintures, exécutées sur les parois latérales du chœur et sur le pourtour de l'abside pentagone du sanctuaire, en dessous du glacis des fenêtres, présentaient un superbe tapis polychromé, dont les couleurs rouges, noires et blanches, gaufrées et dorées aux points d'intersection, avaient conservé en grande partie la vigueur de leurs tons. Au-dessus de ce lambris, toute la surface, à l'exception des clefs de voûte et d'une partie des nervures qui s'y réunissent, était relevée par des traits simulant l'appareil lapidaire.

Cette découverte en présageait d'autres encore dans l'intérieur de l'église. En l'année 1872, le conseil de fabrique

ayant décidé de faire gratter, dans le transept, les nefs et les collatéraux, les nombreuses couches de badigeon qui les recouvraient, on découvrit, outre les croix de consécration, de nombreuses figures de saints et de saintes, des symboles et plusieurs grandes compositions appliquées sur les colonnes et les champs des parois.

La présence de saints personnages sur les colonnes des nefs s'explique naturellement quand on se rappelle qu'elles servaient de couronnement aux autels élevés à ces endroits et consacrés, le 31 décembre 1474 et les 2 et 3 mars suivants, par Godefroid de Greveray, suffragant de Cambrai. La date de la construction et de la consécration de ces autels nous fournit en même temps celle de l'exécution de ces peintures. Toutes cependant ne trahissent pas le même maître ni la même époque. Parmi celles qui remontent à l'année 1474, nous signalerons : la figure de sainte Ursule, à chevelure flottante et bouclée, ornée d'un diadème et enveloppant dans les plis de sa clamyde plusieurs religieuses de son ordre; celle de saint Hadelin, en costume d'abbé, portant d'une main une palme et de l'autre un édifice à plusieurs clochetons, rappelant l'église de Celles, qu'il fit construire vers la fin du VIIe siècle; enfin celle non moins remarquable de la sainte Vierge sur la première colonne du transept septentrional. Ces figures, par l'exquise beauté de leurs types, l'extrême finesse de leurs traits, la forme des vêtements, les plis des draperies à cassures métalliques, la correction du dessin et la vigueur du coloris, rappellent à ne pouvoir s'y méprendre les œuvres les plus remarquables de l'école de Van Eyck et offrent même avec celles de ce maître une analogie frappante. C'est assez dire qu'au point

de vue de leur mérite, elles présentent une importance capitale et doivent avoir eu pour auteur un artiste des plus habiles, complètement maître de son art.

Les autres figures exécutées sur les colonnes, ainsi que les grandes compositions retrouvées sur les champs des parois, révèlent toutes les mêmes caractères de style et de modelé, et un simple coup d'œil suffit pour se convaincre qu'elles sont l'œuvre d'un artiste inexpérimenté et ne sauraient remonter à une date antérieure au commencement du XVIe siècle, comme le prouvent du reste clairement les détails architecturaux et les autres accessoires qui les accompagnent.

Récemment, en restaurant le portail septentrional du transept, dont les baies romano-ogivales furent proscrites au XVIe siècle et remplacées par une grande fenêtre en style ogival flamboyant, on a encore découvert sur le tympan des figures d'anges et de saints se rapportant à la première catégorie de peintures que nous venons de mentionner.

De même que dans les autres édifices religieux du pays, toutes ces peintures furent proscrites à la fin du XVIe siècle et la brosse du badigeonneur en eut bientôt enlevé le dernier vestige.

Depuis cette époque néfaste l'art monumental resta dans l'oubli. Il était réservé à notre siècle de ressusciter cette expression du génie de nos anciens artistes. Jean Van Eycken, le premier dans notre pays, conçut le projet de la réhabiliter et, malgré la réaction du romantisme qui avait complètement envahi le domaine artistique, il eut assez de conviction pour rompre avec cette tendance et marcher résolument dans la voie de la rénovation. Nature un peu

allemande, poétique et rêveuse, il s'éprit des principes de l'école d'Outre-Rhin et, pour se préparer à la grande innovation qu'il méditait, il alla passer six mois en Allemagne, où il se mit en relation avec Overbeck, Cornelius, Kaulbach, Schnor, Bendeman, Deger et Schraudolf. Il en rapporta une série d'études, qui furent malheureusement dispersées après sa mort, en 1853. C'était là, en effet, le premier jalon de la rénovation artistique qu'il provoqua dans le pays. A son retour d'Allemagne, il lui fallait des Mécènes pour seconder ses vues et concourir à leur réalisation. Il n'eut pas de peine à les trouver, et deux hommes dont les noms méritent d'être conservés à la postérité, le curé Willaert et le chevalier Van Elewyck, lui fournirent libre champ dans l'église qu'ils administraient. Il lui fallait encore des procédés : l'encaustique, la fresque, la detrempe et le wasserglass furent appliqués tour à tour par l'artiste, qui non-seulement comprenait à fond le mysticisme de la décoration religieuse, mais cherchait surtout à faire une œuvre sérieuse, qui put lutter avec les intempéries des saisons et se conserver sans altération, pour servir indéfiniment à l'édification des fidèles. Mais tous ces systèmes lui parurent défectueux. Dans une lettre qu'il adressa à l'Académie, le 8 août 1850, après avoir constaté l'insuccès de la proposition qu'il avait faite aux membres de la classe des Beaux-Arts d'ouvrir un concours, pour rénover dans notre pays la peinture murale et élargir ainsi la carrière restreinte des jeunes peintres d'histoire, il énumère comme suit les défauts que présentent ces divers procédés : « Je résolus alors, dit-il, de rechercher à réaliser moi-même les espérances que j'avais conçues. Il ne me semblait pas impossible de trouver une manière plus agréable et

plus facile que la fresque, qui demande plusieurs années de pratique aux artistes les plus exercés et qui exclut toutes les couleurs végétales, comme sa sœur la peinture au wasserglass. La première, vous le savez, Messieurs, a un élément destructeur dans la chaux fraîche ; la seconde, dans la potasse ou la soude, qui compose en partie le wasserglass. En outre, ces genres de peintures présentent toujours un ton cru auquel nous aurions de la peine à nous habituer, accoutumés que nous sommes au coloris magique de l'école flamande. De son côté, si l'encaustique n'a pas les mêmes inconvénients, elle conserve toujours une certaine mollesse résultant de son délayant. »

Il chercha donc un nouveau procédé et finit par en découvrir un, consistant à délayer la couleur dans du gutta-percha volatilisé par l'essence de térébenthine. C'était au fond une application moderne de la vieille théorie de la peinture à la cire dissoute dans le jus du térébinthe. C'est de cette façon que furent jadis imprégnées dans la pierre les intéressantes peintures découvertes dans le chœur, le transept et les nefs de l'église de Notre-Dame de la Chapelle et que nous avons analysées plus haut.

J. Van Eycken ne fit pas un mystère de sa découverte, comme Wiertz, ce Titan de la peinture moderne, qui, dans son engouement pour la peinture mate, trouva un autre procédé qu'il ne consentit jamais à révéler et dont il emporta le secret dans la tombe.

J. Van Eycken expérimenta son procédé dans ses peintures décoratives de la chapelle de la Sainte-Croix et, pour mieux s'assurer des avantages qu'il offrait, il y fit en même temps l'application des procédés à la fresque, à l'encaus-

tique et au wasserglass. Les voûtes furent peintes au moyen du nouveau procédé, le panneau gauche au wasserglass, celui du fond à l'encaustique et celui de droite à la fresque. A en juger par l'état de conservation dans lequel se présente aujourd'hui la surface décorée au moyen du procédé nouveau, ce dernier mérite assurément de fixer l'attention des artistes chargés de l'exécution de peintures murales. Nous ajouterons encore qu'au point de vue de la vigueur de la coloration, les peintures exécutées au liant du gutta-percha l'emportent sur celles délayées dans la cire et dans le sulfate de potasse.

Les voûtes de la chapelle de la Sainte-Croix nous représentent les huit béatitudes personnifiées par saint Boniface, sainte Agnès, une jeune mère pleurant son enfant mort, saint Pierre ès-liens, sainte Cécile, saint Etienne, saint Jean-Baptiste et sainte Hélène. Tous ces personnages s'élancent vers la clef, figurant un centre lumineux. A la partie supérieure du grand panneau à gauche, nous voyons des anges personnifiant les vertus théologales, dont ils tiennent les symboles. Descendant du ciel, ils portent sur la terre la croix, instrument de notre Rédemption. A cette idée, J. Van Eycken a rattaché celle qui a fait de la chapelle de la Sainte-Croix un but de pèlerinage pour les malheureux et les personnes souffrantes. Il l'a rendue, en représentant le Sauveur consolant les affligés et leur adressant ces paroles : « Venez à moi, vous tous qui souffrez, et je vous soulagerai. » Au-dessus de l'autel, sur le panneau du fond, nous trouvons la représentation du mystère de la Très-Sainte-Trinité. Le Christ, vainqueur de la mort, retourne vers son Père céleste, au-dessus duquel plane l'Esprit-Saint.

Au centre de la composition figure un ange portant la couronne d'épines; à droite et au second plan se trouvent distribuées les saintes femmes se rendant au Sépulcre. Au côté droit, sous le vitrail représentant Godefroid le Barbu, se remarquent les trois princesses qui ont attaché leur nom à la confrérie établie dans l'église, en 1390, en l'honneur de la Très-Sainte-Trinité : la duchesse Jeanne, l'infante Isabelle et notre reine Louise-Marie. Le panneau de gauche, représentant le Christ Consolateur, ainsi que les figures de la voûte ont été fidèlement reproduits par des gravures dues à un jeune peintre de talent, H. Compotosto, l'un des meilleurs élèves de l'école de gravure de Bruxelles. Tout ce travail, commencé en janvier 1851, fut terminé l'année suivante. L'inauguration de la chapelle nouvellement décorée eut lieu, avec beaucoup de solennité, le 4 juin 1852, en présence d'un nombreux clergé, de plusieurs artistes et d'un grand nombre de personnes de distinction.

Tout cet ensemble présente une magnifique synthèse des mystères de la Sainte-Trinité et de la Rédemption des hommes ; il forme en quelque sorte le complément du drame du Calvaire, qui se déroule sur les quatorze stations. La décoration de la chapelle de la Sainte-Croix est la dernière œuvre de J. Van Eycken. La mort le surprit le 19 décembre 1853, au milieu de ses travaux et de ses projets. Ses œuvres resteront à la postérité comme un monument élevé par lui-même à la mémoire d'un artiste de mérite et d'un chrétien fervent.

Nous voudrions pouvoir terminer notre article par cet hommage rendu à la mémoire d'une des plus belles figures artistiques de notre temps, mais il nous reste encore à parler

des nouvelles peintures murales du chœur. Ce fut M. Charles Albert que l'on chargea de cet important travail d'ornementation. Son rôle était tracé par les anciennes peintures décoratives découvertes lors des travaux de restauration et dont les cartons se conservent aux archives de la ville. Nous voudrions assurément pouvoir féliciter l'artiste-décorateur à propos de son travail ; malheureusement, au lieu de s'astreindre à reproduire scrupuleusement et par respect pour l'art les anciens vestiges si remarquables de son prédécesseur du xve siècle, il a cru devoir méconnaître ces principes et ces traditions d'un autre âge et puiser dans sa propre originalité les motifs de sa décoration. Il n'a point réussi. Habitué à décorer de vastes salles de particuliers, qui exigent des motifs d'ornementation d'un puissant effet, il a attribué au chœur de l'église de la Chapelle, si majestueux dans ses dimensions restreintes, un aspect théâtral. Ce ne serait encore là qu'un mal, si, en continuant sa peinture sur les nervures et les voûtes qu'il a peint en bleu, il n'avait, par sa décoration terne et sans caractère, assombri le chœur au point d'en proscrire la lumière aux plus beaux jours de l'été. Nous ne parlerons pas des motifs dont il s'est inspiré et nous nous bornerons à formuler le vœu de voir un jour ce chef-d'œuvre de notre art national du xiie siècle rétabli dans son état primitif, sous le contrôle éclairé de la Commission royale des monuments.

IV

SCULPTURES.

Dans cet article consacré à l'étude des sculptures de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, nous comprendrons les autels, les stalles, les tribunes, les chaires, les confessionnaux, les jubés et clôtures du chœur, les orgues, les mausolées et les pierres tumulaires, les statues et les bas-reliefs, en un mot, tout ce qui constitue le gros mobilier d'un édifice du culte. La partie somptuaire, proprement dite, ou petit mobilier, comprenant les ostensoirs, les calices, les châsses, les reliquaires et tous autres objets d'orfévrerie, de dinanderie et de ferronnerie, fera l'objet d'un article spécial.

Nous ne possédons plus que de rares débris de gros meubles d'églises, antérieurs au XVe siècle, et, pour les reconstituer dans leur ensemble, nous devons recourir aux miniatures des manuscrits et autres peintures de ces époques reculées. Mais si le mobilier du XIIIe et du XIVe siècle ne se rencontre plus guère de nos jours, par contre, celui du siècle suivant nous a conservé d'assez nombreux spécimens, malgré les destructions et les transformations multiples, dont il fut l'objet par suite des détériorations et principalement des idées nouvelles, qui prévalurent dans sa conception durant les siècles suivants, notamment à l'époque de l'avènement des principes de la renaissance dans le domaine des arts.

Nous n'avons aucune donnée au sujet du maître-

autel qui existait dans le chœur de l'église de la Chapelle antérieurement à l'année 1491. Aux XIIIe et XIVe siècles, sous l'empire des bonnes traditions, les autels étaient généralement élevés avec la plus grande simplicité ; c'était ordinairement la simple table de marbre ou de pierre, reposant sur un massif de construction ou sur une ou plusieurs colonnettes à chapiteaux à crochets. Cependant, comme le maître-autel constituait alors à bon droit l'ornement principal auquel tout l'édifice, avec tout ce qu'il renferme, était subordonné, on lui attribuait la richesse des matériaux précieux, l'éclat des dinanderies et des émaillures, la profusion de peintures et de dorures et le luxe des parements et des courtines de lampas damassé ou de brocart.

En 1456, sous l'administration du curé Jean Desmet, on commença la construction d'un nouvel autel pour le chœur. Cette œuvre d'art, que David a Mauden, dans son *Alitologia*, qualifie d'œuvre somptueuse, exigea trente-cinq années de travail et ne fut achevée que sous son successeur, Guillaume Maerschalk en 1491. Il fut détruit par les sectaires qui envahirent l'église au mois de novembre 1579 et les auteurs contemporains rapportent que cet acte de vandalisme provoqua les plus vifs regrets parmi les paroissiens. Lors du rétablissement de l'exercice du culte, le clergé dut se contenter d'un autel provisoire sans valeur, qui fut consacré le 3 avril 1585 par l'archevêque Jean Hauchin en l'honneur de la sainte Trinité et de la sainte Vierge.

En l'année 1617, le curé et les mambours décidèrent l'érection d'un nouveau maître-autel d'une grande magnificence. Ils s'adressèrent à cet effet au célèbre sculpteur Hans Van Mildert qui leur soumit un projet exécuté par Rubens et comportant, en dehors du tableau qu'il devait encastrer et de certains autres frais accessoires, une dépense de six mille six cents florins. Cet autel fut construit en marbre noir à colonnes en marbre rouge. L'Infante Isabelle, par lettres patentes en date du 26 juin 1618, y contribua pour une somme de cinq cents florins. Il fut consacré le 21 août 1636 par l'évêque Philippe Rovenius, pour lors vicaire apostolique dans les provinces confédérées des Pays-Bas. On substitua en 1835 à sa table d'autel un tombeau en marbre blanc et les deux marches en marbre noir furent remplacées par quatre autres en marbre rouge. Ces travaux nécessitèrent une dépense de quatre mille quatre cent dix-huit francs et quarante-six centimes, dans laquelle le curé Willaert intervint pour trois cents francs. En 1867, lorsque l'on entreprit les travaux de restauration du chœur, l'autel, ainsi que la copie du tableau de Rubens furent cédés à l'église de Saint-Josse-ten-Noode, où on le voit encore. L'autel actuel en pierre blanche de Saint-Joire, département de la Haute-Marne, avec marches en pierre rosée, provenant d'Ivrel, près de Trèves, a été exécuté, d'après les plans de M. l'architecte Jamaer, par MM. Goyers frères de Louvain. Il se compose d'une table supportée par des colonnettes reliées en arcatures, derrière lesquelles se détachent en haut re-

lief Dieu le Père et les apôtres. Les gradins destinés aux chandeliers sont également soutenus par des arcatures et ornés de sculptures en haut relief, représentant des saints et des saintes martyrisés pour la foi. Au milieu se dessine le tabernacle clôturé par une porte à claire-voie en cuivre enrichi d'émaux. Le baldaquin qui surmonte le tabernacle est cantonné de deux niches enfermant les statues de Moyse et de saint Jean et terminé par un gable couronné de l'image du Sauveur en croix.

Les nombreuses fondations de cantuaires et de chapellenies expliquent le nombre considérable d'autels existant jadis dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Non seulement chacune des chapelles latérales possédait son autel, mais on en avait même établi contre chacune des colonnes de la nef principale et des nefs secondaires. La plupart de ces autels furent consacrés le 31 décembre 1474 et les 2 et 3 mars de l'année suivante par Godefroid de Greveray, suffragant du diocèse de Cambrai. Détruits en 1579 par les calvinistes, ils furent rétablis en 1585 dans les collatéraux, à l'exception de ceux de saint Laurent et de sainte Anne, qui furent conservés à leur place primitive. A chacun de ces autels se rattachait un cantuaire, dont les bénéfices joints aux dons particuliers des fidèles alimentaient les ressources dont les corporations disposaient pour leur ornementation. Aussi vit-on régner de tout temps la plus grande émulation parmi les différents métiers pour attribuer à leur autel un degré de magnificence que l'on tenterait vaine-

ment de surpasser. Aux retables en pierre, seuls en usage au XIIe siècle, succédèrent les retables en bois sculpté, peints et dorés, qui prévalurent déjà dès le XVIe siècle, et l'on vit à partir de cette époque les moindres autels de nos églises, ornés de triptyques et de polyptyques, jusqu'à ce qu'enfin l'école de Rubens, reprenant les traditions du XVe siècle, leur substitua des toiles peintes, mieux appropriées pour pouvoir être encastrées dans les retables de dimensions colossales du temps de la Renaissance.

Les stalles, les jubés et les autres clôtures du chœur, ainsi que les chaires à prêcher sont autant d'innovations du XIIIe siècle Auparavant le clergé était rangé en hémicycle autour de l'abside du sanctuaire, au centre duquel, dans les églises métropolitaines ou épiscopales, se trouvait le siège de l'évêque. A partir de la fin du XIIIe siècle, soit en raison du prolongement des bas-côtés autour du chœur, soit par suite de l'augmentation du personnel, qui nécessita un allongement considérable dans cette partie de l'église, soit surtout à cause du principe de la fermeture du chœur, on transporta les sièges des officiants de l'extrêmité du chœur à ses deux côtés latéraux. Ce fut alors que l'on disposa le plus souvent les stalles sur deux rangs superposés : les stalles hautes, *scalæ*, et les stalles basses, *formæ*. A partir du XIVe siècle, on mit la plus grande recherche à leur ornementation.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle dut naturellement participer dès l'origine à cette innovation. Les documents nous apprennent, en effet, que dès avant le

xve siècle, les parois latérales du chœur étaient en partie cachées par des boiseries destinées à servir de sièges pour le clergé. Elles partagèrent le même sort que les autels et furent détruites pendant les troubles religieux de la fin du xvie siècle. De nouvelles stalles, construites à Tournai et dont le prix s'éleva à mille et cinquante florins, les remplacèrent à la fin du mois d'août de l'année 1601. Elles furent complétées en 1738 par l'adjonction des armoiries de l'abbaye du Saint-Sépulcre de Cambrai, du prévôt Adrien Bricourt, du curé Henri Beaufils et des chapelains de l'église. Détruites à leur tour le 9 juillet 1789, on leur en substitua d'autres peu remarquables, appartenant à l'époque Louis XV. Elles provenaient de l'église du couvent de Saint-Pierre des lépreux, supprimé le 1er mai 1783 par Joseph II et furent cédées à l'église de la Chapelle par la caisse de religion, administration chargée de tout ce qui concernait les abbayes, couvents et corporations supprimés par les édits de l'empereur. Le 5 juillet 1792 on les compléta par un dossier en bois sculpté, atteignant la hauteur du triforium, et dont la dépense s'éleva à trois cents florins de Brabant. Elles furent enlevées en 1867, lors de la restauration du chœur, et remplacées par les stalles actuelles, exécutées en bois de chêne par MM. Goyers frères, de Louvain. Nous ferons remarquer à propos de ces stalles que a l'on utilisé dans leur construction les bancs en pierres et qu'à cette fin on les a recouverts de coussins en cuir capitonné, avec ornements repoussés, rappelant une industrie nationale, très en vogue

pendant toute la période de la Renaissance, mais complètement tombée en désuetude et pour ainsi dire oubliée de nos jours.

Comme nous l'avons dit plus haut, l'usage de clôturer le chœur par un jubé remonte au XIIIe siècle. Cette clôture, si elle obstruait la vue de l'autel, sauf par la grille ajourée de l'arcade médiane, offrait charitablement aux fidèles, à peine pourvus de courtines, les deux autels adossés à chaque côté de l'entrée vers le transept et les nefs et parfois encore l'autel supérieur placé au dessus du jubé. Ce dernier cependant était le plus souvent remplacé par une tribune d'orgues, ou tout au moins par un positif ménagé sur la plate-forme et surmonté du grand Christ liturgique, lorsque celui-ci ne se reliait pas par des anneaux à l'arc triomphal.

Les archives de l'église de Notre-Dame de la Chapelle nous apprennent que, dès le XIVe siècle, le chœur était fermé par un jubé et qu'en l'année 1335 le miracle du corporal se produisit à l'autel de saint Laurent, adossé pour lors à la paroi gauche de la clôture.

Ce jubé, qui dérobait aux fidèles la vue de l'autel principal et les empêchait de voir la célébration des saints mystères, souleva à différentes reprises des plaintes assez vives. En l'année 1617, le curé et les marguilliers, désirant donner satisfaction à ces griefs, décidèrent la suppression de la clôture, mais l'abbé du Saint-Sépulcre s'opposa à cette mesure. Ce ne fut que le 17 mars 1645, que Dom Antoine, pour lors

abbé, autorisa le curé André De Clerck et les mambours « d'abattre les ruines du vieil doxal, laissant seulement une honeste et simple closture devant le chœur, afin que le maistre-autel puisse estre vu à plaisir de la nef. » Le jubé et les orgues furent alors transférés à l'autre extrémité de la nef principale, dans le fond de l'église. Ces dernières se trouvaient pour lors au-dessus de l'entrée de la trésorerie et communiquaient avec le jubé simplement surmonté du Christ en croix. Les boiseries sculptées, qui les enfermaient, avaient été exécutées en 1592 par Jacques Boxhorinck qui recut de ce chef deux cent-quatre-vingt-dix-sept florins.

En 1705 on remplaça les anciennes orgues par d'autres beaucoup plus grandes et plus parfaites, acquises aux Jésuites de Mons pour la somme de dix-huit cents florins. Ce fut à l'occasion de leur placement que l'on éleva sous le jubé le beau portail que l'on y voit encore et qui coûta à la fabrique douze cent et quarante florins. Ce ne fut qu'en l'année 1758 que l'on commanda à Savoet, au prix de trois mille trois cent vingt-trois florins, le buffet destiné à les enfermer. En 1832, les fabriciens confièrent la restauration de ces orgues et de leurs boiseries au facteur De Volder qui exigea pour ce travail la somme de trois mille six cent et quarante-six francs.

Au lieu d'être clôturé par un jubé portant une plate-forme, le devant du chœur ne l'était parfois que par un écran d'abord en pierre, puis en bois, ensuite en métal. Cette espèce de barrière était pleine ou à jour et d'une élévation plus ou moins grande. Elle servait

aussi de clôture aux chapelles des nefs et du pourtour du chœur, était richement historiée, ou découpée en arcatures ou en forme de treillis. Ces anciens écrans sont devenus fort rares de nos jours. Ceux en cuivre surtout n'ont pu échapper à la rapacité des soudards de Vanden Tympel ou des sans-culottes de la grande révolution.

Après la suppression du jubé à l'entrée du chœur de l'église de la Chapelle, le curé et les marguilliers se mirent à l'œuvre pour le remplacer par un écran de ce genre. Différents projets leur furent soumis et parmi eux celui de Hans Van Mildert, en forme de balustrade en marbre blanc et comportant un devis estimatif de neuf mille florins, obtint la préférence. Cependant ce projet n'ayant pas été ratifié par le prévôt, on se contenta de lui substituer une simple clôture provisoire en bois. Elle subsista jusqu'en l'année 1829, époque à laquelle les fabriciens la firent enlever et remplacer par une nouvelle en fer fondu, dont les frais s'élevèrent à treize cent quatre vingt-cinq florins et vingt-six centimes. Celle que l'on voit aujourd'hui à l'entrée du chœur ne date que de l'époque de la restauration du chœur.

Les annales de l'église rapportent qu'à la date du 30 mars 1539, on inhuma dans la nef principale, près de la chaire de vérité, le corps du révérend Guillaume de Greve, curé de la paroisse. Nous ne possédons aucune donnée au sujet de cette chaire qui fut brûlée en 1583 par les calvinistes. Celle que l'on voit aujourd'hui provient de l'ancienne église supprimée des

Grands Carmes et fut placée dans l'église le 4 juillet 1782. C'est avec le monument de Spinola, l'une des meilleures œuvres de Pierre Denis Plumiers. Construite en excellente essence de chêne, elle représente à sa partie inférieure le prophète Elie réfugié dans une excavation de rocher, pour se soustraire à la fureur de Jézabel, et recevant sa nourriture de la main d'un ange, qui, le trouvant endormi, touche légèrement son épaule pour le réveiller. La composition générale de ce groupe à deux personnages est très heureuse ; l'exécution révèle un artiste de talent, possédant une profonde connaissance du modelé et maniant le ciseau avec adresse. C'est un groupe remarquable par la belle pondération des lignes, la vérité du mouvement, la justesse de l'expression et la recherche du caractère. Derrière le prophète se dessine le tronc d'un olivier dont les ramifications chargées de fruits enlacent et recouvrent sans effort la face de la cuve carrée, qui surplombe le groupe. Dans le fond se dressent deux palmiers à la cime altière, auxquels viennent se rattacher, soutenus par des anges, les rideaux servant d'abat-voix. Tous ces accessoires auquels la faune et la flore prêtent leur concours sont naturellement distribués, finement fouillés et contribuent à produire un ensemble qui satisfait l'œil et l'esprit et suffirait pour assurer la réputation dont jouit à bon droit l'artiste qui l'a conçu et réalisé.

Nous devons reconnaître que, telle qu'elle se présente aujourd'hui, l'église de Notre-Dame de la Chapelle, malgré les déprédations dont elle a été l'objet,

constitue encore un véritable musée. Parmi ses richesses les plus remarquables nous signalerons avant tout la série de confessionnaux placés dans les chapelles collatérales du côté de l'épître. On ne saurait, en effet, rien imaginer de plus gracieux, de plus expressif et de mieux approprié que les statuettes qui ornent les plinthes latérales de ces meubles liturgiques. Symboles de la pénitence, dont elles portent les emblèmes, ces figurines, dans leur noble simplicité et leur vérité native, traduisent d'une façon palpable les sentiments qui doivent animer le pécheur véritablement repentant. Nous ne pouvons, à défaut de documents certains, fixer la paternité de ces œuvres du XVIIIe siècle, mais nous ne craignons pas d'affirmer que celui qui les a produites est un artiste de grand talent et d'un mérite incontestable.

Une autre merveille, que l'on admire encore dans l'église de la Chapelle, est le superbe petit lutrin qui orne le chœur. C'est un véritable joyau de grâce et de finesse, qui, dans ses dimensions restreintes, révèle la conception et le ciseau d'un artiste consommé. Il porte avec lui son extrait d'origine : « A. F. Abeets, Bruxellis, 1762, » telle est, en effet, l'inscription que l'on y découvre. Nous ne connaissons aucune autre œuvre de cet artiste, mais celle-ci suffit pour le ranger parmi les sculpteurs du siècle dernier, passés maîtres dans leur art. Le groupe en beau marbre de Carrare a la forme triangulaire et nous offre à deux de ses angles brisés des anges assis, d'une beauté et d'une morbidesse charmantes. L'un deux tient un cartouche sur lequel

se dessine l'allégorie du pélican ; le second un livre de musique avec ces paroles bien appropriées : « Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini. » Le troisième angle est occupé par des instruments de musique, ingénieusement distribués. Au milieu de ce groupe s'élève le globe surmonté de l'aigle aux ailes éployées. Tout cet ensemble repose sur un piédestal de la même forme, en marbre noir et blanc et à cassures angulaires, orné d'élégants motifs empruntés au style Louis XV.

Nous venons de décrire le mobilier servant à l'usage du culte ; nous aborderons maintenant l'étude des monuments funéraires, témoignages de piété, destinés à rappeler aux générations futures la mémoire de ceux qui ne sont plus.

Au moyen-âge, les tombeaux se divisent en deux catégories : la première comprend les monuments construits au dessus du sol, dans l'épaisseur des murs, sous une arcade et reposant sur un soubassement en marbre ou en pierre de taille, sur une colonne, ou sur des espèces de chantiers ; la seconde, les tombes plates, ou dalles funéraires, gravées en bas-reliefs, posées au niveau du sol et formant en quelque sorte le couvercle de la fosse, ou caveau, renfermant le cercueil.

A cette dernière classe se rapportait le caveau des prévôts et vice-prévôts de l'église de la Chapelle, dont l'entrée se trouvait au milieu du chœur. L'ouverture de ce caveau était fermée par une grande dalle en marbre, que le prévôt Jacobs y fit placer au commen-

cement de l'année 1616, pour remplacer l'ancienne qui se trouvait brisée. Au milieu elle représentait, sculptée en bas relief, la Résurrection de Notre Seigneur, aux angles les quatre évangélistes et tout autour une inscription latine.

Avant la tourmente révolutionnaire, l'église de la Chapelle possédait un grand nombre de dalles de ce genre et parmi elles il s'en trouvait plusieurs qui étaient ornées de plaques de cuivre, gravées et émaillées, portant, sous un dais, l'effigie du mort, entourée d'armoiries et d'inscriptions. Mais, de même que les cloches et les balustres en cuivre, qui clôturaient les chapelles, ces plaques tentèrent la cupidité des sans-culottes qui les jetèrent au creuset sans en laisser subsister le moindre spécimen.

Lorsque nos églises furent restituées au culte, l'un des premiers travaux dont on s'occupa fut le renouvellement du dallage. Les archives de l'église de la Chapelle nous apprennent que, dès l'année 1789, on avait effectué la pose du nouveau pavement en marbre noir et blanc, qui provenait de la caisse de la religion. Cette circonstance explique la disparition des derniers vestiges de nos anciennes dalles funéraires.

A défaut de pierres tombales, l'église de la Chapelle possède encore aujourd'hui plusieurs mausolées dont l'usage très ancien prévalut sous une nouvelle forme à partir du xve siècle.

Le 1er mars 1648, à la demande de Nicolas Van der Burcht et de Florian Vanden Eycken, marguilliers de l'église, le prévôt Dom Antoine autorisa l'érection,

dans la chapelle de la Sainte-Croix, d'un mausolée destiné à recouvrir la sépulture de famille de Charles d'Hovyne, président du conseil privé du Brabant, qui mourut le 13 avril 1671. Lors de la restauration de cette chapelle, en 1840, ce monument fut démonté, enlevé et rétabli par les soins du curé Willaert, près du grand portail, à l'entrée principale de l'église. C'est l'œuvre de Jean Vandelen, le gendre et l'élève du célèbre Luc Fayd'herbe. Construit en marbre noir avec statues et figurines en marbre blanc, il est conçu d'après les données de la Renaissance flamande et rappelle par son style les ordonnances de Vredeman De Vriese et de Franc Floris.

A l'entrée de l'ancienne trésorerie murée en 1851, l'on remarque un gracieux petit édicule en forme de tabernacle. Il fut exécuté en 1647, par ordre du même Charles d'Hovyne et de son épouse Marie de Gaule, et destiné à abriter les précieuses reliques de la sainte Croix.

Comme nous l'avons dit en parlant de la chaire de vérité, l'église de la Chapelle possède encore une autre œuvre de Pierre Denis Plumiers. C'est le monument érigé, dans la chapelle du Très-Saint Sacrement, à la mémoire de plusieurs membres de la famille Spinola. Sous une immense arcade en marbre jaspé, surmontée d'armoiries et d'urnes funéraires, se dresse le mausolée en marbre noir et blanc. A part certaine variation, la composition du groupe principal rentre dans les données du monument funéraire, élevé en 1678, dans l'église de Notre-Dame au Sablon, par Mathieu Van

Beveren, à la mémoire de Lamoral, Claude, François, comte de la Tour et Taxis. C'est encore l'allégorie du Temps, qui dispute à la mort l'image ou plutôt la mémoire d'un personnage illustre, tandis que la Renommée, échappant aux efforts du Temps, s'élance pour publier, au son de la trompette, le nom et la valeur du héros défunt.

Comme ensemble ce groupe présente un aspect monumental. Le Temps personnifié par un vieillard aux formes athlétiques est une heureuse conception d'une grande justesse de mouvement et d'allure. La dame, vêtue du costume en usage à l'époque de Marie-Thérèse et agenouillée devant un portrait en médaillon, que lui montre le Temps, représente Albertine-Isabelle, comtesse de Bruay, en prière devant son époux Philippe-Charles Spinola, gouverneur du comté et de la ville de Namur. Cette figure est rendue avec beaucoup de noblesse et une grande justesse d'expression et de vérité. La Renommée, qui plane à la partie supérieure, complète heureusement la composition et concourt à lui imprimer un caractère grandiose et monumental.

Dans la même chapelle, en face du monument Spinola, que nous venons de décrire, se trouvent deux pierres sépulcrales en marbre noir et blanc, taillées en bas-relief. La première placée à la partie supérieure fut érigée le 13 novembre 1675 à la mémoire de quelques membres de la famille Voeler. Elle est assez simple et ne présente pour tout ornement que les armoiries des défunts dont elle recouvre la tombe.

La seconde, plus riche, fut élevée en l'année 1694 pour orner la sépulture de famille du chevalier Van Werveken, dont les quartiers de noblesse s'étalent aux deux côtés du monument en partie voilé par une draperie à plis onduleux, profondement fouillée.

Un autre pierre sépulcrale, moins remarquable sous le rapport artistique qu'au point de vue de l'histoire de la ville de Bruxelles, dont elle retrace l'une des figures les plus imposantes, se voit adossée au faisceau de colonnettes, qui divise l'entrée de la même chapelle. C'est le monument commémoratif, érigé, au mois d'août 1834, par les comtes Henri de Mérode-Westerloo et Amedée de Beaufort, en témoignage de sympathie, à François Anneessens, syndic de la nation de Saint-Nicolas, décapité le 19 septembre 1719 et inhumé dans l'église de la Chapelle. Ce monument se compose d'une simple dalle en marbre noir, avec médaillon en marbre blanc, orné d'un portrait en buste du vaillant champion de nos franchises communales. Ce médaillon est entouré d'une guirlande de bronze, formée de branches de chêne et de palmier, surmontée d'une étoile et portant en exergue ce verset du psaume CXI : « In memoria æterna erit justus. » La partie inférieure est occupée par une épitaphe qui rappelle les titres de l'illustre martyr. Le dessin de cette pierre sépulcrale a été fourni par l'architecte Suys et c'est au ciseau du sculpteur Van Gheel que nous en devons l'exécution.

Au côté opposé à la pierre commémorative d'Anneessens se trouve le monument funéraire de Charles-Alexandre, duc de Croy, mort en l'année 1624. Le

portrait en buste du noble défunt se détache au milieu, entre deux niches occupées par des statues. Ce mausolée en marbre noir, avec figures en marbre blanc, était jadis surmonté des quartiers suivants : Croy, Luxembourg, Chateaubriant, Estouteville, Lorraine, Egmont, Bourbon, Gonzague, Dammartin, Heravel, Montagu, Vistinge, La Marcq, Croy, Paléologue et De Villiers. Ce monument bien compris et finement exécuté rappelle par sa forme les triptyques, qui constituaient l'ornement indispensable des autels, et présente un spécimen des plus intéressants de la sculpture pendant la première moitié du XVIIe siècle.

Au dessus de la porte d'entrée de la sacristie l'on découvre un Christ en croix au milieu d'une ordonnance architecturale en marbre. C'est le monument funéraire de François Van Bemmel, marguillier de l'église, mort le 3 juillet 1633.

Mentionnons encore, dans la chapelle collatérale de saint Hubert, le monument qui orne la tombe de Louis François Verreycken, seigneur de Hamme, Ympden, Ruart et conseiller d'Etat des archiducs Albert et Isabelle et de Philippe IV, roi d'Espagne, inhumé dans cette partie de l'église le 23 octobre 1621.

A propos d'un des tableaux de Rubens, qui ornait autrefois l'église de la Chapelle, nous avons mentionné l'existence et reproduit l'épitaphe d'un mausolée élevé par Jean Brueghel de Velours à la mémoire de son père Pierre Bruegel surnommé le Vieux, mort en 1569 et inhumé dans une des chapelles collatérales. Nous ferons remarquer à ce sujet que l'église compte encore

plusieurs autres sépultures d'artistes peintres. Une inscription, malheureusement incomplète, que nous avons rélevée sur une pierre tombale porte : « Hier liet begraven Jacob Van ..... schilder van de keyser Karolus, sterft anno xv^c xxvii de xvi dach september. »

Une autre épitaphe signale, comme ayant été inhumé dans la même église, Hyacinthe, Ignace, Martin de la Pegna, membre de l'académie de peinture de Saint-Luc, à Rome, peintre de batailles, gagé de LL. MM. II. et RR., décedé le 11 juillet 1772. Des mausolées encore existants dans le fond de l'église rappellent en outre la mémoire d'André Lens et de Jacques Sturm.

Le premier de ces monuments, érigé en 1823, nous offre dans un médaillon soutenu par un génie le portrait profilé de l'artiste, avec l'inscription suivante : « Les amis des arts à la mémoire d'André Corneille Lens, régénérateur de la peinture en Belgique et parfait chrétien ; il réunit la pratique de toutes les vertus à un talent enchanteur ; décédé le 30 mars 1822, âgé de 83 ans. » Ce monument est la dernière œuvre du célèbre sculpteur Godecharles.

Le second mausolée rappelle le souvenir du peintre Jacques Sturm, mort à Rome en 1844. Il a été exécuté dans la même ville par Joseph Tuerlinckx de Malines et érigé en 1845 avec le produit des souscriptions faites par des artistes auxquels se sont joints plusieurs compatriotes de ce jeune peintre plein d'avenir. Ce mausolée fort simple et sans grande valeur artistique nous représente un jeune enfant s'appuyant sur une croix et déposant une couronne sur une tombe.

Nous mentionnerons en terminant le monument élevé, comme témoignage d'estime et de regrets, par les paroissiens de Notre-Dame de la Chapelle à la mémoire de leur vénérable curé Emmanuel Willaert, haut protecteur des arts, mort le 2 février 1854. Il est signé : « Joseph Tuerlinckx, 1870. »

La figure la plus accentuée et la mieux étudiée dans le poème plastique, qui constitue l'ornementation d'une église, est celle de l'Homme-Dieu. Jamais, à aucune époque, on ne rendit d'une façon plus noble, plus pieuse et plus artistique, le visage adorable de notre divin Sauveur que pendant la brillante période ogivale. Aux premiers siècles de l'Eglise, on n'osait montrer la sublime passion du Christ, de peur de scandaliser les Romains encore triomphants ou de froisser la foi encore chancelante des néophytes. Les hypogées chrétiens retracent toujours Notre-Seigneur ressuscité, ou Jonas sortant de la baleine, sa représentation symbolique. A partir du xe siècle, la sublime figure de l'Homme-Dieu nous offre l'image d'un roi sur son trône. C'est la victime sans tache, le rédempteur du genre humain. L'art ogival, renchérissant sur l'idée du Calvaire sans supplices, sans contorsions et sans agonie, idéalisa d'une façon plus touchante et plus sublime le type de celui qui s'est incarné pour captiver notre amour. L'apogée de l'art païen c'était la Grèce s'écriant en voyant le Jupiter de Phidias : Voilà Dieu ! Le type de l'art chrétien, son triomphe, c'est l'humanité chrétienne, regardant le visage de son Christ sculpté par le génie de la foi et s'écriant : Voilà l'homme. D'un coté, c'est un Dieu

réduit aux proportions de l'homme et prenant, pour se montrer, la perfection de la beauté physique ; de l'autre, c'est la beauté de l'homme, qui se couvre des reflets de la beauté divine.

Mais à côté de l'expression plastique du divin Redempteur se rencontre une autre incarnation admirable ; c'est la Vierge, mère de l'Homme-Dieu. Le paganisme avait créé pour les arts la beauté du corps, séparée de la beauté de l'âme. Le christianisme a enfanté le type de la Vierge immaculée, c'est-à-dire la beauté de l'âme, rayonnant à travers les harmonies du corps. L'un voilait la beauté de l'esprit sous l'éclat de la chair ; l'autre a fait de la chair le transparent de l'esprit.

Le moyen âge eut des inspirations sublimes pour exprimer cette inexprimable figure, brillante comme une étoile étincelante au firmament de la sainteté chrétienne. La beauté, la pureté, l'innocence, la grâce, la candeur, la simplicité, toutes les perfections rayonnent sur son front virginal et se confondent avec son incomparable dignité de mère et sa souveraine majesté de reine. Nous reconnaissons que certains artistes de cette époque ont été impuissants à reproduire ce type désespérant pour le génie de l'homme, tel qu'il se découvrait à leur imagination ; mais, au point de vue de l'esthétique générale, toute la période ogivale se distingue par un tact et une compréhension, que nous sommes loin de rencontrer toujours dans les chefs-d'œuvre de la Renaissance.

Depuis les images appliquées sur un fond de verre, le stuc d'une paroi, ou taillées sur les bas-reliefs des

sarcophages de marbre ou de porphyre de la Rom souterraine, jusqu'aux types enfantés par le pinceau ou le ciseau de nos artistes contemporains, les fidèles ont toujours pu contempler la figure du Sauveur et celle de son auguste Mère.

D'après les règles liturgiques, l'image du Sauveur doit toujours dominer l'autel du sacrifice et lorsque l'usage prévalut de clôturer le chœur par des jubés, la figure du divin crucifié occupait toujours la première place sous l'arc triomphal, à l'entrée du sanctuaire. L'image de la sainte Vierge, si elle n'accompagnait pas celle de son divin Fils mourant sur la croix, obtenait toujours dans l'église chrétienne, sinon une chapelle particulière, tout au moins une place spéciale.

Au rapport des annales manuscrites de l'église de la Chapelle, celle-ci dès l'origine possédait, outre l'image du Sauveur, celle de sa divine Mère. Déjà, dès l'année 1142, elles la mentionnent comme celèbre par un culte très ancien. Cette statue haute de six pieds était invoquée sous le titre de Mère de grâce, et le peuple la désignait sous le nom de « Onze lieve Vrouwe van 't capelleken », rappelant le sanctuaire primitif, construit par Godefroid Ier, surnommé le Barbu.

Pendant la première moitié du XIIIe siècle, après l'achèvement du chœur et du transept actuels, la statue de Notre-Dame de Grâce fut transportée dans une chapelle particulière, convertie depuis en baptistère. Dans la suite, elle orna l'autel de saint Nicaise, adossé contre la paroi séparant le chœur de la chapelle du Très-Saint Sacrement. En 1514 l'antique et vénérable image fut

restaurée et, le 14 août de la même année, l'évêque Alphonse Mauriquez la bénit solennellement. Pendant les troubles religieux de la fin du XVIe siècle, on parvint à la soustraire au vandalisme des iconoclastes, en la cachant dans la demeure du prévôt. En 1694, elle fut transportée avec grande pompe à l'autel du Très-Saint Sacrement, où on la vénère depuis. Fortement détériorée, il n'en existe plus aujourd'hui que la tête et une partie du buste. Encore devons-nous ajouter que les nombreuses restaurations qu'on lui a fait subir l'ont rendue méconnaisable au point d'empêcher l'archéologue d'en reconstituer le type et les caractères.

Nous venons de signaler un acte de détérioration qui trouve naturellement sa justification dans l'état de vétusté dans lequel doit forcément se trouver une statue après huit siècles d'existence. Nous regrettons de devoir mentionner maintenant un acte de vandalisme, que l'on ne saurait justifier d'aucune manière et que nous nous abstiendrons de qualifier. Il s'agit d'une autre statue de la sainte Vierge, placée de nos jours dans l'une des chapelles de la nef méridionale. Cette remarquable image du XIVe siècle nous offre un type d'une beauté et d'une pureté de galbe incomparables. Le calme et la sérénité du front, le charme et l'onction des yeux, l'ineffable sourire des lèvres, la douceur et la noblesse des traits, jointe aux ondulations de la riche et soyeuse chevelure pendante, qui voile cette tête majestueuse et suave, tout dans cette figure impressionne et provoque un irrésistible attrait. L'attitude tourmentée du corps trahit clairement la préoccupation

de l'artiste sacrifiant la correction du dessin et la perfection des formes au profit de l'expression de la pensée et du sentiment religieux. La clamyde gracieusement attachée sur les épaules est ondoyante et peuplée de plis à cassures métalliques. Le divin enfant penché vers le spectateur et simplement vêtu de l'indusium, révèle à son tour des caractères typiques, qui méritent d'être étudiés par nos statuaires modernes. On sent que l'artiste a puisé dans son génie et dans son cœur les inspirations de son œuvre. Malheureusement la brosse d'un barbouilleur inepte s'est encore une fois attachée dans ces derniers temps à dénaturer complètement cette œuvre de foi et de génie d'un artiste chrétien du XIVe siècle.

Abordons maintenant l'étude d'une autre image de la sainte Vierge, vénérée dans l'église de la Chapelle sous le titre de Notre-Dame de Miséricorde. Cette statue célèbre par un événement miraculeux, qui se produisit au commencement du XVIIe siècle, se trouvait primitivement dans l'hospice de saint Christophe, fondé en 1385 par Arnould de Greve et Catherine Goedeleers, son épouse. En 1621, elle ornait un autel de marbre, érigé dans la nouvelle église des Jésuites par le comte Jean de Nassau, général de la cavalerie royale. Déjà à cette époque elle était l'objet d'une très grande vénération. La Compagnie de Jésus ayant été supprimée par Clément XIV le 21 juin 1773 et l'église fermée le 17 novembre suivant, l'image de Notre-Dame de Miséricorde fut rétablie dans l'ancienne chapelle de l'hospice de saint Christophe. Celle-ci à son tour ayant été fer-

mée en vertu d'un arrêté de l'administration municipale, en date du 8 pluviose an VI, la statue fut portée en 1804 à l'église de Notre-Dame de la Chapelle, où jusqu'à ce jour elle n'a cessé d'attirer un nombre considérable de fidèles qui viennent implorer son assistance.

Tous les caractères de l'image de Notre-Dame de Miséricorde révèlent le ciseau d'un artiste de la seconde moitié du XVe siècle. Elle est en bois de chêne, enduit d'un couche assez épaisse de talc, fouillée dans les plis des draperies et portant l'empreinte d'une ancienne nitrature oxidée par le temps. Cette ornementation primitive est en partie cachée sous une couche de peinture à l'huile, relevée par des fleurs de lis et d'autres motifs empruntés au style ogival tertiaire. Le dos de la statue très vermoulue en certaines parties a été enlevé dans le but d'en alléger le poids, mutilation qu'autorisait le système du vertugadin, dont l'usage prévalut à partir du XVIIe siècle.

La Vierge est debout et porte l'enfant Jésus sur le bras gauche, tandis que la main droite étendue tenait primitivement un de ces nombreux attributs que l'on avait coutume de lui accorder. Le type de la mère du Sauveur, sans être d'une beauté et d'une pureté remarquables, trahit à première vue le ciseau d'un artiste essentiellement flamand. Les yeux sont expressifs, mais les lèvres trop trapues ; la chevelure est épaisse et se termine en boucles descendant au-dessous des épaules ; les plis de la tunique accusent beaucoup d'ampleur et une certaine connaissance du drapé ; les extrémités des mains et des pieds sont particulièrement soignées. Les

traits de l'enfant Jésus reflètent la candeur et l'innocence ; il bénit de la main droite à la manière latine et portait primitivement de la gauche la boule du monde, symbole de sa puissance créatrice ; le camisium qui lui sert pour tout vêtement ne porte aucune trace d'ornementation ; ses pieds sont couverts de sandales attachées au moyen de courroies.

Citons encore pour mémoire la statue de Notre-Dame du Rosaire, également appelée Notre-Dame de l'isolement ou Notre-Dame de douleurs. Cette sombre image entièrement vêtue de noir provient de l'église des Pères Dominicains, dont l'ordre fut établi dans notre ville, en vertu d'une bulle d'Isabelle de Portugal, le 5 novembre 1457 et supprimé le 12 novembre 1796. La dévotion envers ces statues de madones a commencé en Espagne au XVIe siècle. On en attribue l'origine à la reine Isabelle de Valois, épouse de Philippe II. Celle qui nous occupe ne présente absolument aucun intérêt artistique.

Comme nous l'avons dit plus haut, le triomphe de la statuaire au moyen-âge fut surtout l'expression plastique de la divinité du Christ et de la maternité divine de son auguste mère. Sur ce thème on broda des variations à l'infini. Mais les douze compagnons de notre divin Sauveur trouvaient également une large place dans l'iconographie de ce poème de pierre qui s'appelle l'église chrétienne. De bonne heure l'usage prévalut de faire intervenir leur représentation aussi bien sous les voussures des porches que contre les colonnes ou les piliers de la nef et du chœur. Dans notre « Histoire de Sainte-

Gudule » nous rapportions ce fait curieux, que les statues d'apôtres, signées Van Delen, Fayd'herbe, Cosyns et Grupello, avaient remplacé d'autres statues du xve siècle, polychromées et dorées. Ces statues ont malheureusement disparu. Le même fait s'est produit dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle, dont la nef principale était autrefois ornée de statues de la même époque. Ses archives, en effet, nous apprennent qu'en l'année 1579 les fabriciens, obligés par ordre de Marnix de Sainte-Aldegonde de livrer leur temple aux Calvinistes, s'empressèrent d'enlever les statues du Sauveur, de la sainte Vierge et des Apôtres, et de les transporter à la prévôté.

Nous ignorons complètement ce qu'elles sont devenues, et nous ne pouvons nous en faire une idée que par celles que l'on voit encore de nos jours dans le chœur de l'église de Notre-Dame de Hal.

Les statues d'Apôtres, qui ornent aujourd'hui la grande nef de l'église de la Chapelle, ont été exécutées pendant les années 1646 à 1654 et ont eu pour auteur Jérôme Duquesnoy, Luc Fayd'herbe, Jean Van Delen et Jean Cosyns. Toutefois, à quelques exceptions près, nous ignorons auquel de ces artistes doit être attribuée chacune de ces statues prises isolément. Tout ce que nous savons, c'est que celles de saint Matthieu et de saint Philippe sont l'œuvre de Jérôme Duquesnoy ; celles de saint Pierre et de saint Jacques le Mineur ont été exécutées par Luc Fayd'herbe et celle de saint Barthelemy par Jean Cosyns.

Toutes ces statues sont supportées par des culs-de-

lampe des plus variés. accompagnés de génies, de fleurs, de fruits et d'autres motifs d'ornementation, empruntés au style rubenien et complétés par des armoiries et des inscriptions, rappelant les noms et les titres des généreux donateurs qui les firent exécuter.

Une note manuscrite, conservée aux archives de la ville, nous apprend que toutes ces statues, ainsi que les mausolées de Spinola, de Croy et d'Hovyne, avaient été désignées, à la fin du siècle dernier, pour figurer au nouveau musée dont on avait décidé la création et, détail qui nous donne une idée peu favorable de l'état de nos finances à cette époque, elle ajoute : « qu'ils n'ont pas été bougés de place faute de fonds pour les faire transporter. »

Les saints et les saintes jouent également un rôle des plus importants dans l'iconographie plastique d'une église et leurs images sont souvent accompagnées de figures d'anges et autres esprits célestes, portant leurs attributs caractéristiques, ou peuplant les fouillis des gloires ou des consoles qui leur servent de bases. Non seulement chaque autel était orné de la statue du saint auquel il était dédié par les corporations civiles ou les confréries religieuses, mais les fidèles, pour satisfaire leur dévotion particulière, s'ingéniaient à en augmenter le nombre. Aussi n'y avait-il pas un coin, une colonne ou un méplat de l'édifice, où l'on ne découvrait des statues, des bas-reliefs, des fresques ou d'autres peintures, représentant l'un ou l'autre saint personnage. La plupart de ces statues ou images ont été enlevées ou détruites pendant les troubles religieux

et la tourmente révolutionnaire, et ce qui nous en reste aujourd'hui ne présente guère un grand intérêt au point de vue de l'art.

Le cantuaire du saint Sépulcre, fondé en 1483 par le prévôt Bertrand Fouret, fut annexé à la chapellenie de la sainte Croix. C'est dans ce sanctuaire que repose le groupe de la sainte Trinité, que l'on porte chaque année dans la procession, sous un dais en bois de chêne, artistement découpé dans le style de l'époque de François Ier. La statue de la Sainte Trinité date du XVIIe siècle.

Sous la table en marbre du même autel est un Christ au tombeau, œuvre assez remarquable, exécutée, il y a une trentaine d'années, par le sculpteur Dunion.

En 1654, après que l'on eut réuni en une seule chapelle les deux chœurs du très saint Sacrement et du corporal miraculeux, on y érigea un autel dans le style de la renaissance flamande en l'honneur de sainte Dorothée, dont la confrérie avait été établie en l'année 1650. Cet autel fut orné de la statue de la sainte et enrichi d'une toile dont nous avons déjà fait mention. En 1694, on relégua cette statue au sommet de l'autel et on la remplaça sur le tabernacle par l'image de Notre-Dame de Grâce. Le Révérend curé Sotteau ayant fait pratiquer une niche au milieu de l'autel, cette vénérable statue y occupa depuis la place où nous la voyons encore de nos jours.

Dans le transept l'on remarque deux statues représentant saint Joseph avec l'enfant Jésus et sainte Anne avec la sainte Vierge. Elles proviennent de l'ancien

couvent des Carmélites et furent placées en 1835 dans les niches qu'elles occupent aujourd'hui.

La quatrième chapelle collatérale, vers la place de la Chapelle, formait anciennement la chapellenie de saint Jean-Baptiste, fondée le 6 mars 1356 par Catherine de Prendael. Le cantuaire fondé par Louis-François Verreycken, conseiller d'Etat, se trouvait annexé à la même chapellenie. L'autel, aujourd'hui dédié à saint Aubert, est orné d'une statue très médiocre, représentant le vénéré patron des boulangers.

Citons pour mémoire les statues en buste de saint François de Jéronymo et de sainte Aye, placées au-dessus des confessionnaux, dans les deux premières chapelles correspondantes des nefs latérales et n'oublions pas, en terminant cet article consacré à la sculpture, de mentionner les deux mauvaises statues des sacrés Cœurs de Jésus et de Marie, exécutées par les frères Goyers de Louvain et polychromées par Charles Albert. Ce sont là des œuvres très peu édifiantes pour les fidèles et il serait préférable, dans leur intérêt comme dans celui des artistes qui les ont réalisées, de les voir bannies d'une église.

V

ACCESSOIRES SOMPTUAIRES.

Que de richesses artistiques ne verrions-nous pas accumulées dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle, si elle avait conservé tout au moins une partie

notable de son ancien trésor. Ses archives nous apprennent, en effet, que le nombre des objets d'or, d'argent et de cuivre, ainsi que celui de ses reliques, était si considérable que, suivant l'usage encore en vigueur à Aix-la-Chapelle et à Cornelymunster, on ne les montrait publiquement que tous les sept ans, le 14 septembre, et que l'affluence des fidèles était si grande qu'il fallait chaque fois organiser une procession publique afin de mettre à la portée de tous cette exhibition à la fois artistique et religieuse. Ce n'est donc pas sans raison que l'histoire de l'église relate avec orgueil les visites faites au trésor, le 29 mars 1449, par Philippe le Bon accompagné d'Isabelle de Portugal et de leur fils Charles de Bourgogne, surnommé plus tard le Téméraire ; l'année suivante, par Jean de Vienne, prince de la maison d'Autriche et archevêque de Reims ; en 1472, par le duc Charles le Beau, son épouse et leur fille Marie qui épousa plus tard Maximilien d'Autriche et, dans la suite, par Charles-Quint, Philippe II et les plus grands personnages de leur époque. Ce qui nous reste aujourd'hui de ces merveilles enfantées par nos anciens orfèvres n'est rien ou tout au plus bien peu de chose en comparaison de ce qui a été détruit par l'ignorance, enlevé par la force ou vendu à prix d'or. Nous avons déjà vu qu'en l'année 1579 tous les objets précieux de l'église de la Chapelle excitèrent les convoitises et devinrent la proie de la rapacité des sectaires. Nous avons vu également qu'en la même année, par ordre de Guillaume le Taciturne et des États-généraux, tous les objets d'or et d'argent, parmi lesquels se trouvait l'anti-

que ostensoir du poids énorme de huit marcs cinq onces, renfermant le corporal miraculeux, durent être livrés ès-mains du conseiller C. Boone, qui les expédia avec une foule d'autres vers les provinces septentrionales.

L'époque de la grande révolution française ne fut pas moins désastreuse que la fin du XVIe siècle pour les chefs-d'œuvre d'art que possédait encore l'église de la Chapelle. Le 9 juillet 1794 les républicains français ayant imposé à la ville une contribution de cinq millions de florins, celle-ci se vit obligée d'y contribuer pour une somme de trois mille cinq cent soixante-quinze florins et sept sous. A défaut de ressources, les marguilliers, pour pouvoir satisfaire à cette charge inique, se virent dans la nécessité de vendre à vil prix une grande partie des objets d'orfévrerie que renfermait encore le trésor. Le produit de cette vente ne suffisant pas pour parfaire la somme exigée, les chapelains et le curé Borgé se cotisèrent et complétèrent, en versant onze cents florins, le montant de l'impôt. Qui nous dira, en outre, les pertes que l'ignorance ou l'incurie de ceux qui étaient préposés à la garde de ces richesses artistiques leur firent subir pendant le cours des siècles. En l'année 1720, les fabriciens acquirent au prix de deux mille deux cent et seize florins six grands candélabres d'argent, destinés au maître-autel. Le 12 juin 1783, ceux-ci furent cédés en échange d'un ostensoir, de neuf calices, de plusieurs burettes, de trois lampes, d'un encensoir et de quelques autres accessoires liturgiques de moindre importance. Tous ces objets d'orfévrerie, à l'exception des calices et des burettes, furent

vendus en 1786. Des aliénations de ce genre se produisirent plus d'une fois dans l'église de la Chapelle. Le 25 juin 1807, les fabriciens, pour combler le déficit et parer à certaines dépenses, firent vendre une partie de perles blanches, dont le produit s'éleva à la somme de huit cent et soixante-quinze florins. Nous ne parlerons pas des vols nombreux dont le trésor fut à diverses reprises l'objet. La nomenclature de ces faits regrettables constitue l'une des pages les plus navrantes de l'histoire de l'église. Ces causes diverses expliquent suffisamment la perte d'une foule de chefs-d'œuvre, témoignages de la foi et du génie de nos anciens orfèvres. De nos jours, grâce aux progrès réalisés dans les études archéologiques, ces productions artistiques seraient appréciées et estimées à leur juste valeur. Ce n'est plus à notre époque que l'on ferait passer au creuset des objets d'orfévrerie, infiniment plus précieux par le travail que par la matière, pour en retirer le prix du métal. A l'indifférence que l'on témoignait jadis pour les œuvres d'art a succédé fort heureusement de nos jours un goût passionné, qui nous garantit la conservation de toutes les épaves échappées à la destruction dans le cours des siècles passés. Cela dit, poursuivons notre analyse.

L'église de Notre-Dame de la Chapelle conserve encore de nos jours un superbe ostensoir en vermeil, redoré en 1769, à l'occasion du quatre-centième anniversaire du très-saint Sacrement de miracle. Cette monstrance du poids énorme de cent cinquante quatre onces nous offre un spécimen des plus riches et des

plus intéressants de l'époque rubenienne. Il repose sur un pied de forme ronde, orné des figures des quatre évangélistes et de gracieux motifs empruntés au style de la Renaissance flamande. La lunette enfermée dans un verre de forme cylindrique est soutenue par deux anges en prière. Quatre autres esprits célestes, tenant en main des encensoirs sont disposés tout autour sous une galerie ajourée, surmontée du groupe de la sainte Trinité et de l'image de la sainte Vierge. Cette composition finement ouvragée, qui constitue la partie médiane de l'ostensoir, est cantonnée de deux grandes ordonnances en forme de pyramides à triple section formant des galeries ornées de statues de saints personnages.

Nous trouvons encore dans la même église un grand ciboire pédiculé en vermeil, pesant cent vingt-cinq onces et dix esterlins. L'immense coupe de cette pyxide, ainsi que la tige et le pied qui la portent, sont ornées de figures d'anges, de gerbes de blé et de branches de vigne chargées de raisins. Le couvercle représente Dieu le Père et Dieu le Saint-Esprit; deux anges tiennent une couronne surmontée de la figure du Sauveur en croix. Ce couvercle pèse à lui seul soixante onces et neuf esterlins. Le ciboire provient de l'ancienne église des Pères de la Compagnie de Jésus et fut acquis en l'année 1783 au gouvernement par les prévôts de la confrérie de la sainte Trinité.

On sait que l'ostensoir ou monstrance est de tous les accessoires liturgiques le plus moderne et l'on peut même ajouter qu'il est originaire de notre pays, puisqu'il

date de l'érection de la Fête-Dieu, instituée en 1246 sur les instances de sainte Julienne de Retinne, religieuse du monastère du Mont-Cornillon, près de Liège. Quant au ciboire, tel que nous le comprenons aujourd'hui, il est aussi de création relativement récente et ne remonte pas au-delà du xve siècle. Primitivement on conservait les saintes espèces eucharistiques dans des pyxides ou custodes ayant la forme d'une colombe. Ces pyxides auxquelles on substitua plus tard des petites boîtes rondes, à couvercles coniques, couronnées d'une croix et presque toujours richement émaillées, étaient suspendues au-dessus de l'autel dans une « bursa » brodée, sous un dais appelé ciborium et servaient de réserves à la sainte Eucharistie pour la communion des malades. Dans la suite, lorsque l'usage s'introduisit de réserver également des saintes espèces consacrées pour la communion des fidèles pendant la messe, les pyxides devinrent pédiculées, pour permettre de les abriter dans un tabernacle, ou niche, richement orné et pratiqué le plus souvent dans une des parois du sanctuaire. Le nom de ciborium ou ciboire ne fut donné aux pyxides que dans les temps modernes Il n'en fut pas de même des calices, des burettes et des encensoirs. Le calice, dans lequel s'opère le divin mystère de la transsubstantiation, a toujours été en usage depuis l'origine de l'Église. Sa forme et sa matière ont varié aux différentes époques. La terre sigillée, le bois, la corne, l'ivoire, l'onyx, l'agathe et même le verre servirent longtemps de matière dont on forma ce vase sacré. Lorsque le christianisme s'assit triomphant sur le trône des Césars et que Cons-

tantin eut préposé à sa défense les légionaires vainqueurs du monde entier, les papes décrétèrent et prescrivirent l'emploi de l'or et de l'argent pour contenir le corps et le sang du sacré Rédempteur. Au moyen-âge cette loi subit forcément des exceptions. La rareté et partant la valeur de l'or et de l'argent forcèrent plus d'une église de ville secondaire, ainsi que la plupart des sanctuaires de villages, de se servir de vases sacrés en cuivre doré. Cette coutume resta en vigueur jusqu'à la fin du XVIe siècle. Les calices ont toujours eu la forme d'une coupe reposant au moyen d'une tige sur un pied d'un diamètre plus ou moins grand. C'était là le canevas sur lequel l'orfèvre semait les fleurs de son ornementation, fleurs de pierreries brillantes, reliées par des tiges multiples de filigranes d'or et d'argent. La coupe était d'or ou, tout ou moins, d'argent intérieurement doré. Des figures symboliques, des scènes tirées de l'ancien et principalement du nouveau testament, et accompagnées d'ornements, historiaient toutes les surfaces extérieures, dorées, niellées, perforées, gravées et ciselées avec une inépuisable verve et une perfection qui puisait sa supériorité dans l'intensité même de la foi de l'artisan.

De même que les calices, les encensoirs sont d'institution ancienne dans l'église et, dès le Ve siècle déjà, les artistes s'en emparèrent pour en faire des objets d'art. Depuis cette époque nous sommes complètement fixés sur les formes générales et les détails des encensoirs, non seulement par les nombreux spécimens qui nous ont été conservés, mais encore par les sculptures des porches, des châsses et des boiseries accessoires, les

miniatures et les émaux sur lesquels ils sont figurés d'ordinaire aux mains d'anges, de prêtres ou de clercs thuriféraires.

Nous avons dit plus haut que les fabriciens de l'église de la Chapelle acquirent, le 12 juin 1783, un nombre assez considérable de vases sacrés et d'autres accessoires liturgiques, en échange de six grand candélabres d'argent. Parmi ces objets du culte se trouvaient neuf calices, des burettes avec bassins aux ablutions, un encensoir et une navette, ainsi appelée parce qu'elle emprunte le plus souvent la forme symbolique d'un navire ou vaisseau. Sauf quatre de ces calices, qui auront probablement partagé le sort de la plupart des autres merveilles d'orfévrerie, toutes ces richesses figurent encore dans le trésor de l'église et présentent par leur forme et leur ornementation des spécimens variés de la façon dont les orfèvres interprétaient ces œuvres aux différentes époques de la Renaissance.

D'autre part les archives de l'église nous apprennent que, le 17 juin 1804, les fabriciens firent vendre, avec le consentement de la famille De Pauw, une croix enrichie de diamants, qu'elle avait donnée pour orner l'image de la sainte Vierge et acquirent avec le produit de cette vente un grand encensoir d'argent.

Malgré son origine récente, le plus riche joyau au point de vue matériel, que l'on admire dans le trésor actuel de l'église de la Chapelle, est sans contredit la magnifique couronne offerte à Notre-Dame de Miséricorde, grâce à une loterie dont les pauvres de la paroisse prirent l'initiative. Ceux-ci se virent bientôt

secondés dans leurs efforts par la générosité de personnes fortunées, qui offrirent à l'envi les pierres et les perles précieuses, enlevées à leurs objets de luxe, pour en rehausser l'éclat et la richesse. La reine Marie-Louise, touchée du dévouement de la classe ouvrière, voulut également joindre sa royale offrande à l'obole du pauvre,en y contribuant par le don d'un saphir d'une rare beauté et d'une richesse incomparable. Le dessin de cette merveille artistique fut exécuté par l'architecte Durlet, célèbre par les beaux plans qu'il fournit pour les stalles de la cathédrale d'Anvers; l'exécution en fut confiée à la maison Marie Hendrickx et Jean Dufour, orfèvres de Bruxelles et bijoutiers du roi.

L'ensemble de la couronne, dont les éléments généraux sont empruntés aux données de l'art ogival, présente la forme pyramidale, assez usitée, pendant le cours des derniers siècles, pour la glorification des images de la sainte Vierge et comprend le diadème ou bandeau, le bourrelet intérieur et le heaume formé de choux frisés et terminé par un globe surmonté de la croix. Comme exécution c'est une œuvre qui résume les connaissances multiples et variées de l'émailleur, du fondeur, du ciseleur, du joaillier et du lapidaire. Pour donner une idée de la richesse de cette couronne, nous dirons seulement qu'elle est en or massif,enrichie de cinq cent quatre-vingt-treize pierres précieuses et de trois cent soixante-dix sept perles fines ; elle est en outre rehaussée de branches de lierre, de fleurs de lis et d'inscriptions émaillées, portant : « Mariæ Matri Misericordiæ. »

La cérémonie du couronnement eut lieu avec une pompe extraordinaire, le 25 mai 1843, par son éminence le cardinal Sterckx, archevêque de Malines, en présence du Souverain Pontife Léon XIII, pour lors archevêque de Damiette et nonce apostolique, de la famille royale, accompagnée des dignitaires de la cour, du gouverneur de la province et d'une foule de notabilités ecclésiastiques, civiles et militaires. Des médailles en vermeil, en argent et en bronze furent frappées à cette occasion par l'habile graveur Leclercq, pour perpétuer le souvenir de cette touchante solennité. Elle représente d'un côté la couronne et de l'autre l'image de Notre-Dame de Miséricorde, avec une inscription latine.

Les reliquaires peuvent se diviser en deux classes principales : les édicules à forme architecturale et les récipients de forme anatomique humaine, Les premiers sont souvent des tourelles, des clochetons, des gables offrant parfois une façade entière, dont la relique occupe la rose, ou bien encore des espèces d'écran à fond plein ou ajouré. A l'exception du visage, des mains et des pieds, les reliquaires anatomiques présentent toujours les bustes ou les membres richement habillés d'orfrois, ciselés, émaillés et enrichis de pierres précieuses. Pour les bustes, le visage est le plus souvent doré et la prunelle de l'œil formée d'une calcédoine placée sur un paillon qui lui donne presque l'apparence humaine.

Parmi les reliquaires la première place revient sans contredit à ceux enfermant une parcelle de la sainte Croix. Le plus souvent ils affectent la forme d'une croix à double traverse.

En 1250, Henri III, duc de Brabant, donna à l'église de la Chapelle cinq parcelles notables de la croix de Notre-Seigneur, enfermées dans un riche étui d'argent en forme de croix. Comme nous l'avons déjà dit, ce reliquaire, avec son précieux contenu, fut confié en 1578 à la garde de la demoiselle Anne Stevens, habitant la rue Haute et remis après les troubles à François Elant, curé de la paroisse. Les comptes de l'église de 1585 relatent que l'on fit exécuter, cette année, un nouveau reliquaire d'argent pour y enchâsser les insignes reliques. Ce ne dut être cependant qu'un simple écran de forme ronde, puisque les mêmes documents ajoutent qu'on l'adaptait à une grande croix en cuivre doré, enrichi d'ornements en argent, dont les motifs étaient empruntés au style ogival de l'époque. Ce reliquaire, à son tour, ne fut pas jugé assez digne pour enfermer un aussi riche trésor et, le 10 mars 1672, Laurent d'Hovyne, fils de Charles d'Hovyne, chef et président du conseil privé, fit don à l'église d'un magnifique crucifix d'argent, en partie doré, que l'on conserve encore de nos jours dans le gracieux petit édicule, en forme de tabernacle, encastré dans la paroi du transept. Après avoir été visitées le 2 octobre de l'année 1600 par des députés du chapitre de Sainte-Gudule, les précieuses reliques furent de nouveau examinées et approuvées le 6 avril 1774 par Jean Henri de Frankenberg, archevêque de Malines, qui les plaça dans un nouveau reliquaire d'argent, de forme circulaire, doré à l'intérieur et portant extérieurement l'inscription suivante : « Quinque particulæ S. Crucis ab Henrico III,

duce Brabantiæ DD. a° 1250, visitatæ anno 1600, approb. 1774 » et derrière « O crux, ave cæcorum lux ».

Messire Laurent d'Hovyne, dont nous venons de parler, ne se borna pas à faire don à l'église d'un superbe reliquaire en forme de crucifix ; il lui offrit encore une autre parcelle assez notable de la sainte Croix, attachée par un fil d'or sur un fond de velours rouge, dans un reliquaire d'argent. Ce reliquaire de forme ovale est enchâssé depuis dans l'ancienne croix de cuivre doré, exécutée en 1585, et on l'utilise journellement pour ne pas exposer le premier à un danger quelconque de détérioration.

Au mois de novembre 1773, le prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, remit à l'église deux autres morceaux de la sainte croix, enchâssés sur un fond orné de perles dans un reliquaire d'argent à fermoir d'or, enrichi de grenades et provenant de l'ancienne église des pères Jésuites, fermée le 23 septembre de la même année. Au dos de ce reliquaire on lit le chronogramme : « Deletis Morinis ». Ces parcelles de la vraie croix appartenaient primitivement à l'église de Térouane, entièrement rasée par l'empereur Charles-Quint pendant la guerre entreprise contre Maurice, électeur de Saxe et Henri II, roi de France.

Le reliquaire ostensoir est une des variétés les plus communes au moyen-âge pour les reliques autres que celles de la sainte Croix. Notre pays en possède encore aujourd'hui un nombre considérable. Le 2 juillet 1775, le comte de Castel san Piédro, prévôt de la cathédrale de Gand, fit don à l'église de la Chapelle d'un reliquaire

de ce genre en vermeil, entouré de rayons et fixé sur un pied en argent. Ce reliquaire contient un fil du voile de la sainte Vierge. Le même comte donna encore d'autres reliques à l'église, le 19 septembre suivant.

Le 14 février 1806, les religieuses de l'abbaye de la Cambre remirent à la fabrique un reliquaire en argent de la même forme, contenant une partie notable des reliques de saint Boniface, évêque de Lausanne.

Le 23 juillet 1776, Jean Henri de Frankenberg, archevêque de Malines, fit don à l'église d'un reliquaire en argent, enfermant une partie notable d'un os d'un des dix-neuf martyrs de Gorcum. Le même prélat lui donna encore, le 24 juin 1783, des reliques de saint Willibrord.

En l'année 1619, les religieuses brigittines vinrent s'établir sur le territoire de la paroisse de la Chapelle et furent agréées par l'archevêque en 1623. Leur église construite grâce à la munificence des archiducs Albert et Isabelle fut brûlée lors du bombardement de 1695 et rétablie depuis. Ces religieuses possédaient dans des reliquaires de grand prix la tête d'un des sept frères Machabées et une partie notable du crâne de leur patronne sainte Brigitte. Lorsque le couvent fut supprimé le 22 mai 1784, en vertu de l'édit de Joseph II du 17 mars 1783, ces insignes reliques furent remises à l'église paroissiale de la Chapelle par l'archevêque de Malines, Jean Henri de Frankenberg. Le 23 novembre 1785,le même prélat enrichit encore le trésor de l'église en lui octroyant des reliques de saint Etienne, de saint Laurent, de saint Léon et de plusieurs autres saints.

En 1792, l'église reçut les reliques de sainte Gudule, de sainte Jeanne de Chantal, de l'apôtre saint Philippe et de sainte Marie-Madeleine, ainsi qu'une petite pierre d'une colonne du saint sépulcre. Toutes ces précieuses reliques étaient enchâssées dans des reliquaires en or, en vermeil ou en argent richement ouvrés.

Les reliques de sainte Aye furent données à l'église le 9 octobre 1673 par Marguerite de Nymay et Anne Dubois, qui les avaient obtenues de l'archevêque de Cambrai. Ces reliques furent publiquement exposées le 18 avril 1674 et donnèrent lieu à une grande solennité, comme nous le verrons à l'article consacré aux tapisseries de l'église.

En la même année 1674, François Paulin de Broeckoven fit don à l'église des reliques de saint Roch, enchâssées dans un superbe reliquaire. Les fabriciens en reconnaissance s'engagèrent à faire exonérer une messe basse, chaque année le 16 août, à l'autel de ce saint.

Le 18 juillet 1805, la dame de Gysselen, ancienne religieuse de l'abbaye du Grand-Bigard, remit aux curé et maîtres d'église un reliquaire d'argent, enfermant des reliques de saint Benoît.

Au mois de juin 1834, le Père Mahauden, ancien religieux, confesseur à Bruxelles, enrichit le trésor de deux reliquaires contenant des restes de saint Boniface et de saint Jean Népomucène, légués à l'église par la dame Ernestine, ancienne religieuse de l'abbaye de la Cambre.

Mentionnons encore le beau reliquaire, avec des ossements de saint Charles Borromée, donné à l'église par

le chapitre de Sainte-Gudule et dont la translation solennelle eut lieu le 14 novembre 1658 et terminons cette nomenclature, si riche en objets d'orfévrerie de toute nature, en signalant un reliquaire en bois doré et argenté aux armes de l'Eglise, remis à la fabrique le 10 juin 1789 et enfermant des reliques de saint Clément, de saint Boniface, de saint Fortunat, de sainte Claire et de plusieurs autres saints. Ce reliquaire se voit aujourd'hui à l'autel de saint Roch, dans l'une des chapelles de la nef septentrionale de l'église.

Le grand triomphe de l'orfévrerie au moyen-âge fut la châsse. Les châsses, qui au fond constituent des tombeaux portatifs, furent dès le principe traitées en forme d'église. Une idée symbolique présidait à cette forme, puisque les corps des saints sont, suivant le langage des saintes écritures, les temples du Saint-Esprit. Les châsses de la période ogivale présentent le même aspect que celles de l'époque romane, c'est-à-dire, qu'elles affectent la forme d'un édifice oblong, surmonté d'un couvercle à deux versants, couronné d'un crêtage, souvent interrompu par des pins et parfois découpé par la statue du saint dont elles enferment les ossements.

Les grandes châsses du XIIIe siècle constituent des coffres revêtus de lames de métaux repoussées, ciselées, émaillées, garnies de pierreries et parfois simplement niellées ou gravées. Ces fiertes monumentales, le plus souvent rectangulaires, présentent quelquefois sur les deux côtés des saillies simulant des transepts ressortant du plan général de l'édifice. Leurs faces latérales sont généralement ornées de statuettes assises ou debout, en

or, en argent ou en cuivre doré, abritées sous des arcatures en forme de dais. Les faces principales sont tantôt occupées par la figure du Sauveur bénissant et celle de sa sainte Mère, tantôt par la représentation du saint dont elles enferment les reliques et du patron de l'église qu'elles enrichissent. Quand les châsses possèdent un transept, le portrait du bienheureux, dont les ossements sont contenus dans la fierte, figure sur l'une de ses faces au centre de l'édifice.

Les archives de l'église de Notre-Dame de la Chapelle relatent que deux châsses, celle de sainte Marie-Madeleine et celle de sainte Marthe furent épargnées pendant les troubles du XVIe siècle. Nous ne possédons malheureusement aucun autre renseignement sur la nature, la forme de ces châsses, ni sur l'époque de leur disparition.

Le 19 février 1806, les religieuses de l'abbaye de la Cambre, obligées d'abandonner leur monastère, remirent à l'église de la Chapelle une châsse contenant les ossements et quelques ornements sacerdotaux de saint Boniface, évêque de Lausanne, mort à la même abbaye et inhumé dans le chœur de l'église, le 19 février 1266. Cette châsse en marbre, de la forme d'une tombe, est relevée par des figures d'anges et de gracieux motifs d'ornementation en argent et en vermeil, et percée à sa face principale d'une ouverture obturée par une plaque ajourée et finement ouvragée. En l'année 1850, les prévôts de la confrérie de saint Boniface, trouvant les dimensions de cette châsse trop restreintes, décidèrent l'exécution d'une nouvelle de la même forme que la pre-

mière et confièrent cet important travail au célèbre Beukens, orfévre de Liège. L'artiste réussit à produire une œuvre des plus remarquables, digne de figurer à côté des plus beaux spécimens du même genre, que nous ont conservés les siècles passés. La châsse est en marbre noir ; les figures et les ornements en cuivre doré. Tout cet ensemble est surmonté de l'effigie de saint Boniface, couché sur un lit de parade, les mains jointes, la mitre en tête et revêtu de ses ornements épiscopaux, et nous rappelle dans une certaine mesure les cénotaphes de laiton, élevés dans l'église de Notre-Dame, à Bruges, à la mémoire de Charles-le-Téméraire et de Marie de Bourgogne. Nous ajouterons cependant que si la châsse est riche, le contenu qu'elle enferme est plus précieux encore. On y découvre, en effet, outre les ossements du saint évêque, la mitre, la chasuble, les chaussures et d'autres ornements richement orfévrés, dont il était revêtu aux jours de grande solennité et qui, déroulés, nous fourniraient des spécimens des plus intéressants pour l'étude du costume ecclésiastique et de la fabrication des étoffes au XIIIe siècle.

Les annales manuscrites d'Antoine Goetval, de Charles-Joseph d'Abremes et d'Adrien Bricourt font encore mention d'une magnifique châsse existant au siècle dernier dans la chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs et enfermant des reliques de saint François-Xavier, mais nous ne possédons à ce sujet aucun autre renseignement.

A l'orfévrerie se rattache naturellement la tapisserie qui représente en broderie les œuvres que l'artiste

orfévre reproduit en métal. De nos jours, la question des étoffes historiées, des tissus et des broderies anciennes a été sérieusement étudiée et les moindres débris de nos haut-lissiers et brodeurs du xve et du xvie siècle sont appréciés à notre époque à leur juste valeur. Dans les annales de l'église de la Chapelle il est souvent fait mention d'ornements sacerdotaux en orfrois et de tapisseries de haute-lisse. Dans un document daté du 9 mai 1674 on trouve qu'à l'occasion de la translation solennelle des reliques de sainte Aye dans l'église de la Chapelle, le chœur était orné d'un grand nombre de vases d'or et d'argent et tendu de riches tapisseries. Nous n'avons trouvé aucun renseignement au sujet de ces dernières. Un accord relatif à des tapisseries de haute-lisse à fournir à l'église fut conclu le 22 mars 1689, mais nous ignorons encore une fois les sujets qu'elles retraçaient et le nom de l'artiste qui les exécuta. Quoi qu'il en soit, il n'est pas douteux que l'église de la Chapelle, comme la collégiale de sainte Gudule et les autres sanctuaires de la ville, n'ait possédé au xve et au xvie siècle des spécimens nombreux de cette industrie essentiellement nationale, qui concouraient si puissamment à donner un air de fête aux édifices du culte pendant les jours de grandes solennités.

N'oublions pas de mentionner encore le manteau de velours richement historié, qui recouvre l'image de Notre-Dame de Miséricorde aux jours de grandes festivités, lorsqu'elle est exposée au milieu de la nef principale, ou portée publiquement dans les processions et signalons, en terminant cet article relatif aux tapisse-

ries, certaines bannières en brocart, richement orfévrées et appartenant à des confréries érigées dans l'église.

Nous venons de parler du manteau de pourpre de la sainte Vierge, disons également un mot du voile en dentelles de Bruxelles, qui l'accompagne et l'enrichit. La fabrication des tissus travaillés à l'aiguille ou au fuseau est, comme on le sait, une industrie qui prit naissance dans notre pays et s'exerça principalement dans notre ville, où elle devint très florissante. Au siècle dernier, Bruxelles ne comptait pas moins de vingt-deux mille dentellières. De nos jours, cette branche industrielle, jadis si enviée par la France et l'Angleterre, est malheureusement tombée en désuétude, par suite des idées nouvelles qui ont prévalu dans les modes et notamment à cause du prix élevé des dentelles, qui provoqua naturellement de nombreuses imitations. On ne les utilise plus guère aujourd'hui que pour certains vêtements liturgiques et pour quelques accessoires de toilette. Le voile qui orne l'image de Notre-Dame de Miséricorde, de même que celui qui recouvre la statue de Notre-Dame de Lorette, dans l'église des Minimes, est un don de la piété des paroissiennes qui ont mis en œuvre toutes leurs connaissances techniques pour témoigner leurs sentiments de reconnaissance et d'amour envers la reine du ciel.

Après les œuvres de nos anciens orfévres, celles de nos maîtres dinandiers du moyen-âge eurent le plus de peine à échapper aux pillages des gueux et à la rapacité des sans-culottes. Ajoutons cependant que notre pays possède encore aujourd'hui d'admirables spécimens

de cuivre et de laiton ouvragé, appartenant à toutes les époques depuis le commencement du moyen-âge jusqu'au règne de Louis XVI.

Anciennement toutes les chapelles des confréries religieuses et des corporations civiles étaient garnies de balustrades à fuseaux de cuivre, qui leur servaient de clôture. En l'année 1593 les marguilliers de l'église de la Chapelle passèrent un contrat avec maître Josse Van den Broeck, fondeur et ciseleur de cuivre, par lequel ils s'engageaient à payer à ce dernier la somme de quatre cent quarante-six florins pour le placement d'une clôture en cuivre, à l'entrée du chœur. Au siècle dernier, les fonts baptismaux, les chandeliers, les couronnes de lumières, les lampes, les devants d'autel, les plaques armoriées, les ornements des pierres sépulcrales, sans compter la cuivrerie ordinaire de l'église, offraient encore de nombreux échantillons de cet art national, autrefois si florissant dans notre pays. De nos jours, à l'occasion de la restauration du chœur, on a cherché à ressusciter cette industrie si intéressante sous le rapport artistique, en établissant dans le chœur, au-dessus des stalles, des herses en cuivre, avec ornements repoussés au marteau, destinées à servir d'appareils de lumière. Ces herses, dont les dessins ont été fournis par M. l'architecte Jamaer, ainsi que la lampe trilobée du Saint-Sacrement, suspendue devant le maître-autel, sortent des ateliers de MM. Lecherf, frères, fondeurs à Bruxelles.

Jadis l'église de la Chapelle possédait un carillon établi dans l'ancienne tour carrée, élevée, au xve siècle,

à l'intersection du chœur, de la grande nef et du transept. Ce carillon fut fondu lors du bombardement de la ville les 13 et 14 août 1695, lorsque cette tour et les toitures de l'église furent consumées par les obus français.

En 1529, les fabriciens firent placer dans la nouvelle tour, construite au commencement du XVIe siècle, au-dessus du porche principal de l'église, une horloge à laquelle ils ajoutèrent en 1537 une cloche pour la sonnerie des heures. Le 31 août 1704, on substitua à la flèche de cette tour, également incendiée à la fin du XVIIe siècle, le clocher campanillé et pyriforme, que l'on voit encore aujourd'hui. On le compléta en l'année 1762 par une nouvelle horloge et les cadrans dorés de chacune de ses faces.

Nous ne possédons aucun renseignement sur le nombre des cloches, ni sur l'époque de leur fonte, antérieurement au XVIIIe siècle. En l'année 1704, on utilisa les débris des anciennes cloches détruites, lors du bombardement de la ville, pour la refonte d'une nouvelle pesant deux mille huit cent quatre-vingt douze livres. Ce travail occasionna une dépense de deux cent quatre-vingt-dix-neuf florins et quatorze sous.

Les livres de comptes et les autres archives de l'église nous fournissent des données assez précises et assez complètes au sujet des cloches existantes encore aujourd'hui. La plus grande, ornée des armes de l'empereur Charles VI, porte l'inscription : « Carolus VI Romanorum imperator augustus, Hispaniarum et Indiarum Rex, archidux Austriæ, Burgundiæ et Brabantiæ dux, etc., etc. Les deux Nicolas Che-

vreson, père et fils et Jean Van Laer m'ont fait en octobre 1758. »

La deuxième, ornée des armes de Marie-Elisabeth-Lucie, archiduchesse d'Autriche et régente des Pays-Bas, qui la donna en 1728, fut coulée par A. Bernard, Ignace et Etienne Roelans. Elle est communément désignée sous le nom de cloche de la Vierge.

La troisième fut donnée par Anselme François, prince de la Tour et Taxis et du Saint-Empire, général héréditaire des postes et par son épouse Louise, princesse de la Tour et Taxis. Elle porte au-dessous des armes de la famille la mention : « Alexius Julien, Ignatius et Stefanus Roelans me fuderunt anno 1729. »

La quatrième, due à la générosité de l'écuyer François-Emmanuel Rousseau, marguillier de l'église, porte également son acte d'origine : « Alexius Julien et Ignatius et Stefanus Roelans, 1730. »

Enfin la plus petite, qui eut pour parrain le curé Van Limborch, est accompagnée de l'inscription suivante : « RR. DD. Pastor, clerus B. M. V. de Capella, Bruxellis. — Alexius Julien et Ignatius et Stefanus Roelans me fuderunt anno 1730. »

La principale de ces cloches se fêla en 1737 et fut refondue l'année suivante. Lorsqu'on l'inaugura, le 4 novembre 1739, elle se fendit de nouveau et ce ne fut qu'en l'année 1758 qu'elle résista définitivement au mouvement du branle.

En 1746, après un siège de douze jours la ville de Bruxelles ayant ouvert les portes au maréchal de Saxe,

la fabrique de l'église de la Chapelle fut obligée de payer une somme de deux mille sept cent et nonante-sept florins pour le rachat de ses cloches. Après l'entrée des Français en Belgique, elles furent descendues de la tour et déposées, avec les autres cloches de la ville et des environs, dans les bâtiments de l'ancienne abbaye de Caudenberg, où le gouvernement central avait établi son siège. La plupart de ces cloches furent brisées et leurs débris transportés en France. Celles de la Chapelle échappèrent fort heureusement et furent replacées dans la tour, après que l'église eut été rendue au culte.

Telle est la série d'œuvres d'art que possédait jadis ou qui enrichissent encore de nos jours l'antique et vénéré sanctuaire de Notre-Dame de la Chapelle. S'il ne nous offre plus un nombre considérables de peintures, de sculptures et d'accessoires somptuaires, antérieurs au XVIe siècle, le génie des artistes de ces époques reculées se manifeste néanmoins encore dans les données que nous présente sa structure architecturale. La haine des sectaires et la rapacité des hordes révolutionnaires ont dépouillé leur victime de ses riches ornements, mais, dans leur rage aveugle, ils ont épargné la victime même, qui survit à leurs coups. Le chœur et le transept notamment, derniers vestiges que nous possédions encore à Bruxelles du type et des éléments caractéristiques, enfantés par les maîtres ès-pierres du XIIIe siècle, compensent, dans une large mesure, toutes les pertes que notre amour pour les arts nous a fait déplorer dans le cours de cet ouvrage.

Les œuvres d'art ancien sont l'expression vivante du génie et de la foi de nos ancêtres, le plus bel héritage qu'ils nous ont légué. A ce titre qu'il nous soit permis, en terminant, de formuler le vœu de voir accroître de jour en jour la vénération et l'amour qu'ils méritent ; ainsi nous nous rendrons dignes de pouvoir les conserver et les transmettre un jour aux générations futures.

TABLE DES ARTISTES

DONT LES ŒUVRES SONT MENTIONNÉES DANS L'OUVRAGE.

Abeets, A.-F., sculpteurs. 315.
Allemans, Albert, sculpteur. 64.
Antoine, J.-P.-J., sculpteur. 243.
Achtschellinck, Luc, peintre. 29 et 277.
Bernard, A., fondeur. 351.
Bernard, peintre, 280.
Beukens, orfèvre. 348.
Bouttals, Gaspard, peintre. 260.
Boxhorinck, Jacques, sculpteur. 189, 312.
Briffaerts, sculpteur. 193.
Bronckhorst, Jean, verrier. 35, 44 et 153.
Brueghel, Jean, peintre. 254, 321.
Brueghel, Pierre, peintre. 254, 321.
Canthals, Hans, dinandier. 73.
Capronnier, J. B. verrier. 25, 37, 40, 42, 45 et 293.
Cardon, Antoine, graveur. 13 et 54
Carolo Venetiano, peintre. 19.
Charles Albert, décorateur. 294 et 304.
Chevreson, père et fils, fondeurs. 353.
Coeberger, Wenceslas, architecte et peintre. 120, 189, 190.
Colyns, voir De Nole.
Coomans, Henri, voir De Mol.
Cortens, peintre. 21 et 124.
Cosyns, Jean, sculpteur, 330.
Coucke, Samuel, verrier. 159.
Coxcie, Michel, peintre. 15-17, 32-35, 110-113.
Croonenboerch, Pierre, sculpteur, 58.
Crockaert, Jean, peintre. 124.
Cuyp, Benjamin, peintre. 20.
D'Arthois, Jacques, peintre. 29 et 276
De Bronckhorst voir Bronckhorst.
De Champaigne, J. B., peintre. 19. et 70.
De Champaigne, Philippe, peintre. 20.
De Clerck, Henri, peintre. 29, 117, 263-273.
De Crayer, Gaspard, peintre. 12, 13, 112, 113, 116, 256, 257-259.
De Groux, Charles, peintre. 25 et 45.
De Grupello, Gabriel, sculpteur. 180-182.
De Haze, J., peintre. 131.
De Hondt, Egide, peintre. 279.
De Hondt, Pierre, peintre. 28.
De Jode, Pierre, graveur. 256.
De Koevere, Georges, orfèvre. 79.
De La baer. Jean, verrier. 39, 40.
De la Pegna, Hyacinthe-Ignace-Martin, peintre. 322.
De Lelis, Tobie, sculpteur. 187.
Delvaux, Laurent, sculpteur. 53.
De Maubeuge, Jean, peintre. 32.
De Mol, Henri, sculpteur. 49.
De Monfort, Jean, dinandier. 64 et 73.
De Nole, Hans, sculpteur. 58.
De Roovere, J., peintre. 26.
De Sempy, Pierre, verrier. 35.
Desmet, Jean, verrier. 134.
Devaddere, Jean, sculpteur. 17.
De Volder, facteur d'orgues. 312.
De Vriendt, François, peintre. 32, 44, 113-116.

De Vriendt, Corneille, architecte. 44, 58.
De Vos, Marc, sculpteur. 190.
De Wit, Liévin, peintre. 32.
Dewez, L., architecte. 51.
Du Chastel, François, peintre. 260, 262.
Dufour, Jean, orfèvre. 341.
Du Mortier, Paul, sculpteur. 202.
Dunion, sculpteur, 332.
Dupont, orfèvre. 209.
Dupont, Joseph, sculpteur. 197, 201.
Duquesnoy, Francois, sculpteur. 206.
Duquesnoy, Jérome, sculpteur. 51,52, 55, 180, 205 et 206, 330.
Duray, Simon, sculpteur. 55.
Durlet, architecte. 241.
Du Toict, vicomte, verrier. 36 et 45.
Eykens, Charles, peintre. 21.
Eysen, Charles, peintre. 27.
Faid'herbe, Luc, sculpteur. 51, 52, 178, 330.
Floris, Franc, voir de Vriendt.
Floris, Corneille, voir de Vriendt.
Fortuner, orfèvre. 81.
Fraiquin, sculpteur. 70.
François, peintre. 125.
Franquart, Jacques, architecte. 14, 72, 200.
Geefs, Joseph, sculpteur. 70.
Godecharle, Gilles-Lambert, sculpteur. 71, 322.
Gossaert, voir de Maubeuge.
Gottier, peintre. 124.
Goyers, frères, sculpteurs. 71, 307 et 310.
Guimard, Louis, architecte. 232.
Haeck, Jean, verrier. 33-35.
Hideux, Abraham, sculpteur. 58.
Horebout, Gérard, peintre. 32.
Jacquet, sculpteur. 203.
Jamaer, architecte. 235, 294, 307, 351.
Janssens, Victor-Honoré, peintre. 129, 254, 278.
Jouvenet, Jean, peintre. 280.
Julien, Alexis, fondeur. 351.
Junel, Jean, orfèvre. 79.
Kelderman, architecte. 32.
Kelderman, Pierre, sculpteur. 50.
Kerrickx ou Kerckx, peintre. 22, 23, 28.
Lancelot Blondeel, peintre. 113.
Langmans, François, sculpteur. 67.
Lauwers, Nicolas, graveur. 12.
Le Berger, Liévin, sculpteur. 53.
Lecherf, frères, fondeurs. 351.
Leclercq, graveur. 342.
Lens, André, peintre. 322.
Le Poivre, Pierre, sculpteur. 58.
Millé, peintre. 14.
Magnée, François, peintre. 212.
Malfait, sculpteur. 204.
Marchant, sculpteur. 193.
Mattens, Mathieu, sculpteur. 50, 54, 57, 60 et 63.
Meerte, Henri, sculpteur, 58.
Metsys, Quentin, peintre. 19 et 32.
Mone, Jean, sculpteur. 69.
Moris, Henri, sculpteur. 58.
Morteleque, verrier. 36.
Navez, F., peintre 42, 262.
Nonnon, André, sculpteur 197.
Ofhuys, Jean, verrier. 138.
Pelgrim-Reesen, verrier. 35.
Pery, N. E., peintre. 26.
Petiteuer, Jean, tapissier. 84.
Plumiers, Pierre-Denis, sculpteur. 314, 318.
Puyenbroeck, Pierre, sculpteur. 71.
Quellin, Arnould ou Artus, dit le vieux, sculpteur. 53.
Quellin, Erasme, peintre. 121 et 122.
Reindre, J. B. carillonneur. 208.
Robrecht, sculpteur. 58.
Roelans, Etienne, fondeur. 354.
Roelans, Ignace, fondeur. 354
Rombauts, Nicolas, verrier. 138.
Rubens, Pierre-Paul. 12, 13, 116, 231, 252-254.
Sallaert, Antoine. 117-120, 275 et 276.
Santfort, graveur. 239.
Savoet, sculpteur. 312.
Schermers, Jean, brodeur. 83.
Schoy, Auguste, architecte, 193.
Schut, Corneille, peintre. 262.
Seghers, Daniel, peintre 262.
Sevin, peintre. 281 et 282.
Simonis, sculpteur. 71, 183.

Sturm, Jacques, sculpteur. 322.
Suetinckx, sculpteur. 64.
Suys, architecte. 320.
Teniers, David, peintre. 256.
Thibaut, J. B., peintre. 27.
Thys, peintre. 260 et 261.
Thyssens, peintre. 29.
Tobias, N., sculpteur. 51 et 52.
Toussaint, ferronnier. 59.
Tuerlinckx, Joseph, sculpteur. 322, 323.
Van Baurscheit, Jean-Pierre, sculpteur. 67.
Van Beveren, Mathieu, sculpteur. 178, 205, 319.
Van Boghem, architecte. 197.
Van Coudenberge, sculpteur. 63.
Van Daele, J., peintre. 278.
Van Delen Jean, sculpteur. 51, 52, 64, 70, 181, 318 et 330.
Vanden Achter, Josse, dinandier. 73.
Vanden Bossche, Josse, sculpteur. 49.
Vanden Broeck, Jean-Jacques, dinandier. 72, 73.
Vanden Broeck, Josse, dinandier. 351.
Vanden Kerkhove, Barthelemy, brodeur. 82.
Van de Putte, Antoine, sculpteur. 50.
Vander Borght, peintre. 254.
Vander Borght, Nicolas, tapissier. 85.
Vander Ghein, dinandier. 207, 208.
Vander Goten, Gilles, dinandier. 74.
Vander Guchte, Pierre, tapissier. 85.
Vander Haeghen, J. B., sculpteur. 55.
Vander Heyden, Jean, peintre. 22, 24, 25 et 29.
Vander Meyn, peintre. 130.
Vander Poortere, verrier. 294, 295.
Vander Rit, architecte. 203.
Vander Stock, peintre. 29.
Vander Straeten, architecte. 45 et 59.
Vander Vinne, Jean, peintre. 29, 58.
Vander Weyden, Goswin, peintre. 32.
Van Dyck, Antoine, peintre. 13.
Van Eycken, Jean, peintre. 241, 260, 261, 285-289, 299-303.
Van Gelder, Jean, sculpteur. 192.
Van Gheel, sculpteur. 320.
Van Heil, J. B., peintre. 29.
Van Heil, Léon, architecte. 41.
Van Helmont, Jacques, peintre. 22-26.
Van Helmont, Mathieu, peintre. 122.
Van Laer, Jean, fondeur. 354.
Van Mildert, Jean, sculpteur. 51, 52, 253, 307, 313.
Van Oost, peintre. 123.
Van Orley, Jean, peintre. 24.
Van Orley, Bernard, peintre. 15, 17-19, 29, 32-34, 42, 43, 108-110.
Van Pede, Gilles, verrier. 41.
Van Pede, Henri, sculpteur. 50.
Van Puedersse, Georges, verrier. 135.
Van Thulden, Jean, peintre. 39, 40.
Van Thulden, Théodore, peintre. 274.
Van Weyenhove, Pierre, architecte et sculpteur. 10, 32, 49.
Venius, Otto, peintre. 14, 73.
Verbruggen, Henri, sculpteur. 54, 55.
Verschooten, peintre. 280.
Vervoort, peintre. 123.
Villars de Honnecourt, architecte. 219.
Volders, peintre. 280.
Voorspoel, Jean, sculpteur, 20, 70.
Vostermans, Luc, graveur. 254.
Wauters, Charles, peintre. 279.
Wespain, carillonneur. 208.
Willems, Gilles, peintre. 34.
Witdouck, Jean, graveur. 12, 254.
Zegers, Gérard, peintre. 273.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES.

Pages.

PRÉFACE I

Collégiale de Sainte-Gudule.

Avant-propos 1
I. Tableaux 11
II. Verrières 30
III. Peintures murales 46
IV. Sculptures 49
V. Dinanderies 72
VI. Orfévreries 76
VII. Tapisseries 82

Eglise de Notre-Dame, au Sablon.

Avant-propos 87
I. Tableaux 105
II. Verrières 133
III. Peintures murales 162
IV. Sculptures 177
V. Accessoires somptuaires 203

Eglise de Notre-Dame de la Chapelle.

Avant-propos 213
I. Tableaux 247
II. Verrières 290
III. Peintures murales 296
IV. Sculptures 305
V. Accessoires somptuaires 333

Table des artistes dont les œuvres sont mentionnées dans l'ouvrage. 347

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR:

Archéologie religieuse appliquée à nos monuments nationaux. — Deux gros volumes in-8°, illustrés de 415 gravures reproduisant pour la plupart les richesses artistiques de notre pays.

Histoire de l'église de sainte Gudule et du Très Saint Sacrement de Miracle. — Un gros volume in-8°, de 450 pages.

Origine de l'église de Notre-Dame, au Sablon. — Volume in-12.

Origine de l'église et de l'hôpital de Saint-Jean, au Marais. — Brochure in-12.

Anciennes et nouvelles verrières de l'église de Notre-Dame, au Sablon. — Volume in-4°, avec planches.

Anciennes et nouvelles peintures murales de l'église de Notre-Dame, au Sablon, avec des considérations générales sur l'art de la peinture murale en Belgique. — Volume in-4°, avec planches.

Les peintures murales de Slingeneyer au palais ducal. — Brochure in-8°.

Études archéologiques sur la croix et le crucifix. — Volume in-8°, orné d'un grand nombre de gravures intercalées dans le texte.

L'art religieux en Belgique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours. — Brochure in-8°.

Étude sur les types de la sainte Vierge à l'époque romano-byzantine. — Brochure in-8°, avec planche.

Architectonographie de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. — Brochure in-8°, avec planches.

Le jubilé d'un vrai miracle. — Volume in-8°, avec planches.

Le jubilé de 1870. — Volume in-8°, avec planches.

Exposition triennale des Beaux-arts à Gand. — Compte-rendu du salon de 1871 — Volume in-12.

Exposition triennale des Beaux-arts à Bruxelles. — Compte-rendu du salon de 1872. — Volume in-18.

Exposition triennale des Beaux-arts à Gand. — Compte-rendu du salon de 1874. — Volume in-18.

L'art Belge au salon de Bruxelles. 1875. — Volume in-18.

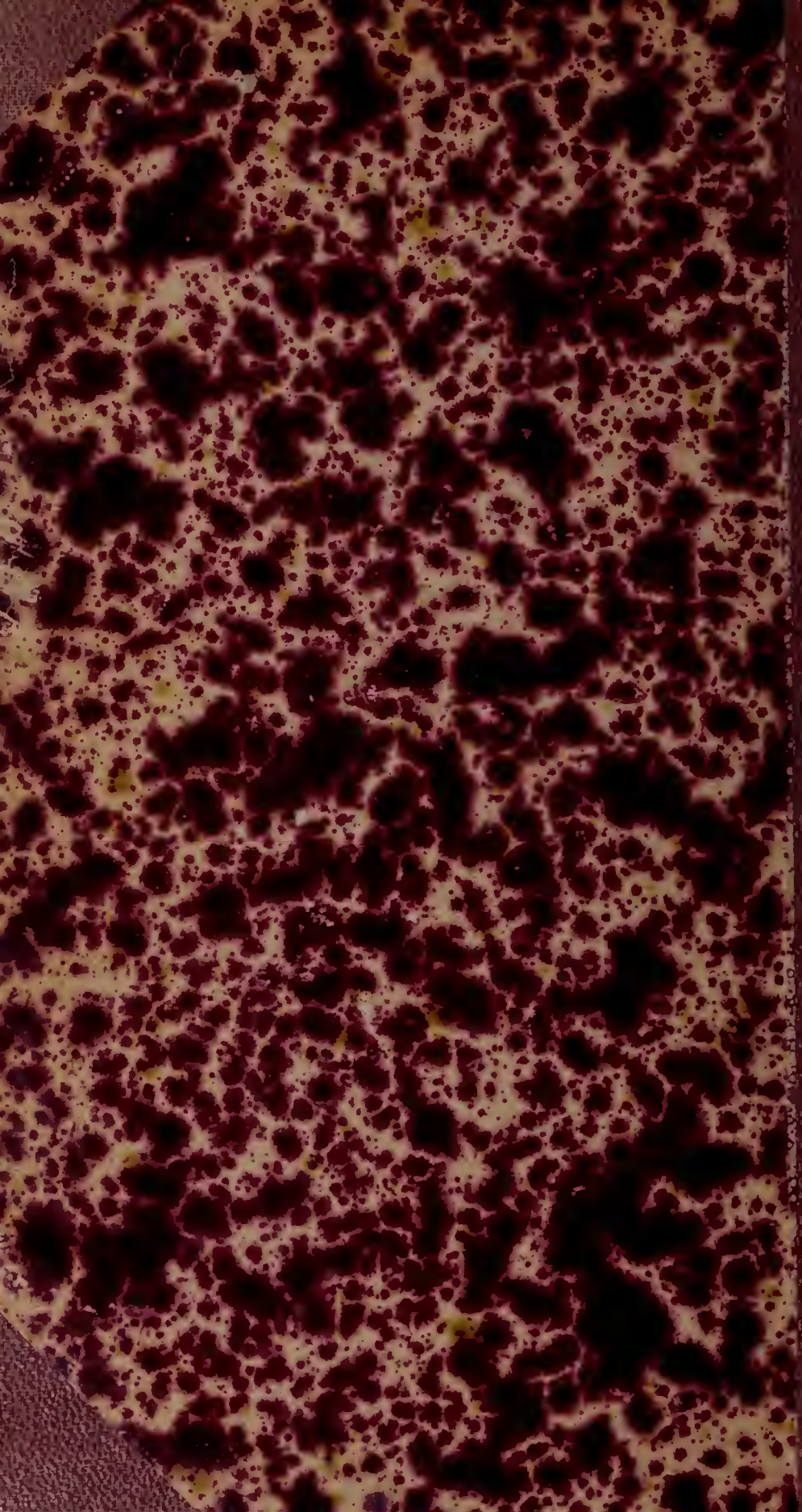
Exposition triennale des Beaux-arts à Anvers. — Compte-rendu du salon de 1876. — Volume in-18.

Exposition triennale des Beaux-arts à Gand. — Compte-rendu du salon de 1877. — Volume in-18.

Exposition triennale des Beaux-arts à Bruxelles. — Compte-rendu du salon de 1878. — Volume in-18.

L'art Belge à l'exposition de Paris. 1878. — Volume in-18.

BRUXELLES. — A. VROMANT, IMP.-EDIT., 3, RUE DE LA CHAPELLE.

POSADA
art-books
Rue de la Madeleine 29
1000 Brussels - 02/511 08 34

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00651 4760